



arts

43, 2010, 2

Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of the Slovak Academy of Sciences*

ars 2010

Ročník / Volume 43

Číslo / Number 2

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ČÍSLO ZOSTAVILA / EDITED BY:

Barbara Balážová

REDAKČIA / EDITORIAL STAFF:

Miroslav Hrdina

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Božutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubeková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4
Tel./Fax: 0421-2-54793895, e-mail: Bakos@up.upsav.sk, dejumih@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTY / TEXTS ©

Barbara Balážová, Eva Kotláriková, Jozef Medvecký, Szabolcs Serfőző, Michaela Šeferisová Loudová, Jana Švantnerová, Werner Telesko, Tomáš Valeš 2010

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Barbara Balážová, Tomáš Beňo, Eva Gruber, Jana Švantnerová 2010

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Hlavný oltár a Galliartiho fresky v Katedrále sv. Emeráma v Nitre, 1715 – 1720 /
Main Altar and Galliarti's Frescos in the St. Emmeram Cathedral in Nitra, 1715 – 1720
(Pozri s. 189, obr. 10 / See p. 189, fig. 10)



Barbara Balážová – Jozef Medvecký – Dušan Slivka:
**MEDZI ZEMOU A NEBOM. MAJSTRI
 BAROKOVEJ FRESKY NA SLOVENSKU**
 (Between Earth and Heaven. Masters of the Baroque
 Fresco in Slovakia)

Bratislava : Societas historiae artium, 2009,
 179 pp., 113 col. illus., ISBN 978-80-970304-0-7

The publication presents the most significant and visually impressive Baroque frescos extant in Slovakia, and with it the authors are redeeming a kind of debt to Slovak historiography of art. This particular theme, in contrast to, for instance, Medieval wall-painting, has never before been tackled by the way of a monograph, and generally it has been the focus of international art historians rather than local academics. Within the context of confronting the issues of Baroque wall-painting, a great number of exceptional works by well-known central European as well as local painters have been identified, and the conception of the works, their iconographic programmes as well as authorship have been clarified.

INDUSTRIÁLNA KRAJINA? STREDOSLOVENSKÉ BANSKÉ MESTÁ V 16. – 18. STOROČÍ

(Industrial Country? Central Slovakian Mining Towns
 in the 16th to 18th Centuries)

[Exhib. Cat.] Ed. Katarína Chmelinová. Bratislava :
 Slovenská národná galéria, 2010, 192 pp.,
 ISBN 978-80-8059-154-0

The publication, which offers several probes into the specific issues of the art and culture of this mining region, is a supplement to the exhibition *Industrial Country? Central Slovakian Mining Towns in the 16th to 18th Centuries* (Bratislava, Slovak National Gallery, December 16, 2010 – March 13, 2011). It is made up of three studies: Barbara Balážová's text is the introduction; the following study by Katarína Chmelinová concentrates on the artistic expression of the final re-catholicization phase of the 18th century; the third and final article of the publication is dedicated to the painter Anton Schmidt, the "icon" of the art of the mining towns of Central Slovakia; Jozef Medvecký, an acknowledged expert of Schmidt's work, is the author of this study. In addition to the standard catalogue of exhibited works and annexes, the "Selection of Sources for Art and Culture of Central Slovakian Mining Towns", created by the authors of these three art-historical studies and processed by Radoslav Ragač from the archive aspect, forms the conclusion of the publication.



ARTS

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS, spol. s r. o.

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Werner TELESKO

Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI. (137)

Klenbové maľby v „Slávnostnej sále“ viedenskej Národnej knižnice a ich vzťah k Albrechtovmu kódexu (Viedeň, Rakúska národná knižnica, Cod. 7853). Idea a realizácia vo výtvarnom umení za cisára Karola VI.

Szabolcs SERFŐZŐ

Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche und der Heiligen Brunnkapelle in Mariatal (154)

Klenbové maľby pútného chrámu Narodenia Panny Márie (býv. kostola pavlínov) a kaplnky Svätej studne v Marianke (Mariatal)

Jozef MEDVECKÝ

Gottlieb Anton Galliarti inventor. Maliarska výzdoba katedrály v Nitre a jej autor (178)

Gottlieb Anton Galliarti inventor. Die malerische Dekoration der Kathedrale zu Nitra und ihr Schöpfer

Barbara BALÁŽOVÁ – Jozef MEDVECKÝ

Sunt, ut erunt horae... Zum spätbarocken Umbau und zur malerischen Ausschmückung der Koháry Schlösser in Ebenthal und St. Anton (Svätý Anton) (213)

Sunt, ut erunt horae... K neskorobarokovej prestavbe a maliarskej výzdobe koháryovských kaštieľov v Ebenthale a vo Svätom Antone

Tomáš VALEŠ

Memorie barokního preláta nebo reprezentace rytířského řádu? Franz Anton Maulbertsch a Hradiště sv. Hypolita/Pöltzenberg u Znojma (241)

Memorie eines Barockprälaten oder Repräsentation eines Ritterordens? Franz Anton Maulbertsch und Hradiště sv. Hypolita/Pöltzenberg bei Znaim

Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

Maulbertschova freska ve Filosofickém sále Strahovské knihovny: forma a technika (259)

Maulbertsch' Fresko im Philosophischen Saal der Stiftsbibliothek Strahov: Form und Technik

MATERIÁLY / MATERIALS

Eva KOTLÁRIKOVÁ

**Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* Taliansky rukopis v zbierkach
Východoslovenského múzea v Košiciach (276)**

*Vincenzo della Greca: Lettoni date da me... Italian Manuscript in the Archives of the East Slovakian
Museum in Košice*

Jana ŠVANTNEROVÁ

**Obrazy (z) minulosti. Poštátňovanie umeleckých predmetov z majetku Židov
a ich prevod do štátnych zbierok za Slovenského štátu (1939 – 1945) (299)**

*Pictures of the Past. The Expropriation of the Jewish Collections of Fine Arts and Their Transfer
to the State Collections during the Slovak State (1939 – 1945)*

Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI.

Werner TELESKO

Im Todesjahr von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1723) wurde mit dem Bau der Wiener Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek) begonnen, der elf Jahre später unter der Leitung seines Sohnes Joseph Emanuel seinen Abschluss fand. Das Zentrum dieser Bibliothek ist ein großer und durch eine Kuppel kräftig überhöhter Ovalsaal [Abb. 1], an den sich zwei seitliche Flügel anschließen.¹ Die wichtigsten Elemente der Innenausstattung sind einerseits die Deckenfresken Daniel Grans, die in der Aurora-Lünette mit 1726 und in der Kuppel mit 1730 datiert sind,² andererseits die Marmorstatuen, die, als Teil einer monumentalen Ahnengalerie der Habsburger der österreichischen

und spanischen Linie konzipiert, auf einen Auftrag Kaiser Leopolds I. zurückgehen.

Der Text des Concettisten Conrad Adolph von Albrecht ist nicht nur im *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853),³ sondern auch in einer praktisch textgleichen (möglicherweise von der gleichen Hand stammenden)⁴ und wahrscheinlich als Dedikationsexemplar anzusprechenden Handschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8334) überliefert, die allerdings einen anderen Titel besitzt: *Entwurf / deren in der Kayl: Neuerbauten / Bibliothec in Mahlerey / und anderen Aufzierungen / angebrachten Historisch-Poetisch-und / Mythologischen Gedancken*.⁵ Dieser Codex enthält auch Zeichnungen

¹ LORENZ, H. (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV – Barock*. München – London – New York 1999, S. 265f., Kat.-Nr. 33 (Hellmut Lorenz).

² KNAB, E.: *Daniel Gran*. Wien – München 1977, S. 50-73; LORENZ 1999 (wie Anm. 1), S. 349f., Kat.-Nr. 104 (Karl Möseneder).

³ Gegenwärtig beschäftigt sich ein umfangreiches Forschungsprojekt der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit der Technischen Universität Wien und dem Institut für Klassische Philologie der Universität Wien mit Edition und Kommentar des *Albrechtscodex*; siehe <http://www.oeaw.ac.at/kunst/projekte/albrecht/albrecht.html> (5. 11. 2010). Der vorliegende Beitrag ist ein Teil dieses Forschungsvorhabens. Der Verfasser

dankt Frau Dr. Elisabeth Klecker (Universität Wien, Institut für Klassische Philologie) für zahlreiche wichtige Hinweise.

⁴ BUCHOWIECKI, W.: *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach*. Beiträge zur Geschichte des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek (=Museion, N.F. 2, 1). Wien 1957, S. 89.

⁵ UNTERKIRCHER, F.: *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 1: Die abendländischen Handschriften* (=Museion, N.F. 2, 2/1). Wien 1957, Bd. 1, S. 119; GARRETSON, E. P.: *An Austrian Programmer of the Baroque. The Life and Work of Conrad Adolph von Albrecht*. [Diss.] Chicago 1975, S. 112, nimmt den veränderten Titel zum Anlass, um eine Datierung dieser Handschrift („presentation copy“ – Karl VI. besuchte offiziell am 22. April



1. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Prunksaal, Kuppelmalereien. Foto: M. Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag.

von vier Marmorstatuen Strudels (fol. 24ar) sowie von Szenen der Versammlung wissenschaftlicher Disziplinen („Schule von Athen“; fol. 21v/22ar; 23v/23ar). Angaben ausschließlich zur himmlischen Kuppelzone enthält ein Manuskript Daniel Grans im Stiftsarchiv St. Florian,⁶ wohin der Freskant die entsprechenden Notizen 1747 an Propst Johann Georg Wiesmayr zur Anregung der Ausmalung der dortigen Bibliothek gesandt hatte.⁷

1727 die Bibliothek) in das Jahr 1726 und damit vor dem *Albrechtscodex* zu postulieren. Dieser Umstand wird durch die im Titel verwendeten Formulierungen „Entwurf“ und „Neuerbaut“, die im *Albrechtscodex* nicht mehr vorkommen, angezeigt; vgl. auch GARRETSON, E. P.: Conrad Adolph von Albrecht. Programmer at the Court of Charles VI. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 24/25, 1980/1981, Nr. 68/69, S. 19-92.

⁶ Der Text der St. Florianer Handschrift – GARRETSON 1975 (wie Anm. 5), S. 114, zufolge, „a description of the library ceiling“ – kopiert z.T. wörtlich den *Albrechtscodex*. Eine spätere Korrektur

Zur Konzeption der Deckenmalereien der Hofbibliothek

Das Programm der Deckenmalereien der Hofbibliothek gehört ohne Zweifel zu den komplexesten Konzepten innerhalb des *Albrechtscodex*.⁸ Im Zentrum, unterhalb der Göttin des „*immernwährenden Rubms*“, halten Herkules und Apoll ein Medaillon mit dem Profilbild Kaiser Karls VI. [Abb. 2], in dessen

tur dieses Textes ist aber anzunehmen, da etwa der Passus mit dem Stephansturm als Attribut Wiens durchgestrichen ist. Die entsprechende Darstellung fehlt auch auf dem Fresko; zur Gegenüberstellung von *Albrechtscodex* und der St. Florianer Handschrift siehe BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 92-104.

⁷ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 89f.; KNAB 1977 (wie Anm. 2), S. 51; LORENZ 1999 (wie Anm. 1), S. 349.

⁸ Zur Beschreibung der Fresken siehe BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 49-55; MATSCHE, F.: Die Hofbibliothek in



2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Prunksaal, Kuppelmalereien, Detail mit Apoll, Herkules und dem Medaillon Karls VI. Foto: M. Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag.

Person sich – dieser Sichtweise zufolge – die Fähigkeiten der Jupitersöhne in Kriegs- und Friedenszeiten verkörpern. Palme und Lorbeer als Attribute des „Ruhmes“ im Zentrum der Kuppel nehmen ebenfalls auf diesen essentiellen Doppelaspekt Bezug. Um diese inhaltliche Mitte gruppierte Gran Personifikationen weiterer Tugenden des Habsburgerregenten, deren kreisförmige Anordnung von einer hermen-gestützten Galerie mit antik und zeitgenössisch gewandeten Personen umfasst wird, die durchwegs auf Kunst und Wissenschaft verweisen. In der Längsachse der Kuppel unter den Stirnfenstern der Rotunde verdeutlichen Scheinreliefs bedeutende historische Exempla: „Caesar rettet schwimmend Schriften aus dem brennenden Alexandria“ (fol. 36r) sowie „Alexander schläft mit den Schriften Homers

unter dem Kissen“ (fol. 36v). Diese beiden Sujets fungieren im konkreten Zusammenhang als antike Referenzen auf die Pflege der Wissenschaft durch Karl VI. Dazu kommen mythologische Beispiele aus der Perseussage in den Zwickeln zwischen den hohen Arkadenbögen und Fensterbekrönungen.

Auf die kaiserliche Symbolik nehmen die über den großen Bogenfenstern platzierten (sowohl gegen Josephsplatz und Burggartenseite), von Wolken umgebenen und mit der habsburgischen Mitrenkrone ausgezeichneten *symbola propria* des Kaisers Bezug, die wiederum von posaunenblasenden (Richtung Josephsplatz) bzw. -haltenden (Burggartenseite) *Famae* flankiert werden. Dem grundlegenden Prinzip einer Trennung in einen „Kriegs-“ und „Friedensflügel“ folgt auch das Programm der Malereien mit „Apoll

Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik. In: *Ikongraphie der Bibliotheken* (=Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des

Buchwesens, 17). Hrsg. C.-P. WARNCKE. Wiesbaden 1992, S. 199-233.

im Kreis der Musen auf dem Parnass“ (gegen die Kuppel) sowie der „Morgengöttin Aurora“ (auf der Eingangsseite). Die Lünette der zur Kuppel gewandten Kriegsseite präsentiert einerseits die „Waffenschmiede des Vulkan“ sowie auf der gegenüberliegenden Seite die „Drachensaat des Cadmus“; hinsichtlich der Ikonographie der Grisailen in den dazugehörigen Tonnengewölben ist eine deutliche Differenz zwischen dem Programmwurf und der Ausführung zu konstatieren.⁹

Die Hofbibliothek stellt ohne Zweifel eines der wichtigsten und komplexesten Denkmäler innerhalb der „Kunstpolitik“¹⁰ Karls VI. dar. Essentiellster Bestandteil dieser Art von „Kunstpolitik“ ist einerseits die äußerst konsequente Ausformulierung des Programms und andererseits dessen unmittelbare und ständige Bezogenheit auf die kaiserliche Symbolik: So ist etwa die Polarität *Arte et Marte*¹¹ bzw. *Armis et Litteris* durchgängig in allen Feldern der Malereien von Bedeutung. Dieser inhaltliche Doppelaspekt entspricht wiederum der kaiserlichen Devise (*Constantia et Fortitudine*) sowie der Anlage der gesamten Bibliothek, in der die monumentalen Doppelsäulen als „gebaute“ Devisen¹² fungieren, deren – im konkreten Kontext eindeutig auf Karl VI. bezogener – Sinngehalt im *Albrechtscodex* (siehe fol. 38r) aber erstaunlicherweise keine Erwähnung findet.¹³ Dies ist umso bemerkenswerter, als die Monumentalsäulen eine dreifache inhaltliche Funktion – als Hinweise auf das *Plus ultra* Kaiser Karls V., das erwähnte Motto

Karls VI. (*Constantia et Fortitudine*) und die stets dominante Polarität von Krieg und Frieden – erfüllen.

Dieser in der Ausstattung zu Tage tretende, markante inhaltliche Doppelaspekt ist nicht eine oberflächliche und der Bibliothek gleichsam ex post übergestülpte Formel, sondern wird bis in Details immer wieder in Erinnerung gerufen – etwa, wenn die hinter der Balustrade in der Kuppel positionierten Vertreter der Wissenschaften entweder der Kriegs- bzw. der Friedensseite zugeordnet werden. Die Anordnung der Protagonisten in der Kuppelschale ist weiters ebenfalls nicht willkürlich gewählt, sondern das zentrale (von Herkules gehaltene) Medaillon mit dem Profil Karls VI. in besonderer Weise auf das von der Hofburg in den Saal führende Portal orientiert. Nicht ohne Grund hatten deshalb Salomon Kleiner und Jeremias Jacob Sedelmayr die Absicht, die Bilder im zweiten Teil ihrer gedruckten Beschreibung der Hofbibliothek, die als *Dilucida Repraesentatio* im Jahr 1737 lateinisch-deutsch erschien, in der Weise zu reihen, wie sie dem Hof beim Eintritt durch den Eingang von der Hofburg her entgegentreten.¹⁴

Das Kuppelfresko der Hofbibliothek

Das Programm des Kuppelfreskos ist nicht auf die Wissenschaften und Künste als solche, sondern vor allem auf die Verherrlichung des Mäzenatentums Karls VI. bezogen.¹⁵ Die einzelnen Wissenschaftsdisziplinen sind als „Schule von Athen“ (fol. 33v)

⁹ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 121.

¹⁰ Grundlegend MATSCHE, F.: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (=Beiträge zur Kunstgeschichte, 16). 2 Bde. Berlin – New York 1981; MATSCHE 1992 (wie Anm. 8); zur Kritik am methodischen Ansatz von MATSCHE 1981 (wie Anm. 10) vgl. hier besonders die Rezensionen von LORENZ, H. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 36, 1982, Nr. 1-2, S. 85-88; NUSSBAUM, N.: Barocke Hofkunst in Wien als politisches Programm. In: *Zeitschrift für historische Forschung*, 10, 1983, Nr. 2, S. 177-186; DUCHHARDT, H.: Methodenkritische Anmerkungen zu einer kunsthistorischen Neuerscheinung. In: *Kunstchronik*, 37, 1984, Nr. 2, 67-70.

¹¹ Zur Bedeutung dieses Mottos im Rahmen der habsburgischen Prinzenziehung siehe POLLEROß, F.: „Monumenta virtutis austriacae“. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI. In: *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche*

zum 60. Geburtstag. Hrsg. M. HÖRSCH – E. OY-MARRA. Petersberg 2000, S. 99-122, hier S. 108.

¹² Grundsätzlich MÖSENER, K.: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35, 1982, S. 139-175, hier S. 165; MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 224.

¹³ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 119.

¹⁴ BICK, J.: Der unveröffentlichte zweite Teil der „Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesariae“ des S. Kleiner und J. Sedelmayr. In: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, hrsg. zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes*. Wien 1926, S. 75-86, hier S. 85; BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 119.

¹⁵ KNAB 1977 (wie Anm. 2), S. 50f.: „Die Fresken sind eine Apotheose Kaiser Karls VI., seiner Herrschertugenden, der Pflege und Förderung, die er und seine Vorgänger Kunst und Wissenschaft angedeihen ließen.“ Ähnlich BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 55.

in acht Abteilungen unterhalb des Hauptfreskos in enger inhaltlicher Abhängigkeit von diesem platziert und hinsichtlich der verwendeten ikonographischen Typen vor allem auf Cesare Ripas *Iconologia* zurückzuführen.¹⁶ Bei der Erwähnung der einzelnen Figurengruppen bezieht sich Albrecht zumeist auf eine faktische (gestische) oder inhaltliche Abhängigkeit von Kaiser Karl VI., der als das entscheidende inhaltliche Zentrum in der Kuppel fungiert. Somit kann das primäre Interesse des Autors des *Albrechts-codex*, Conrad Adolph von Albrechts, dahingehend charakterisiert werden, die ideelle Beziehung der einzelnen Programmbestandteile zum Kaiser herauszuarbeiten. Nur bei der Schilderung der Versammlung der Wissenschaften hinter der Scheinbalustrade verzichtet Albrecht auf die Herstellung entsprechender inhaltlicher Bezüge zu Karl VI. Das Zentrum der Kuppel veranschaulicht in besonderer Weise die Konzentration verschiedener, sich überlagernder und damit sich verstärkender (kaiserlicher) Bedeutungsebenen: Die Personifikation des „*immerwährenden Ruhms*“ im Zentrum hält als wichtigstes Attribut den Obelisken, der einerseits für den „*herrscherlichen Ruhm*“¹⁷ steht, zudem aber auch den Sonnenstrahl bzw. die Sonnenkraft¹⁸ symbolisiert, die sich wiederum in enger inhaltlicher Beziehung zu Apoll und Herkules befindet, ist doch Macrobius zufolge Herkules von der Sonne wesenhaft nicht verschieden.¹⁹ Zudem führt der unterhalb des Medallions platzierte Adler sowohl den Donnerkeil Jupiters als auch den Merkurstab in seinen Fängen. Im Wortsinn im Zentrum der Bibliothek – direkt unter der Kuppel – steht die Statue des *Hercules Musarum* (*Musagetes*), nach neuesten Erkenntnissen wohl ein Werk Antonio Corradinis [Abb. 3].²⁰ Auf Herkules sind sowohl Kriegs- als auch Friedensflügel



3. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Prunksaal, Marmorstatue Kaiser Karls VI. Foto: M. Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag.

bezogen.²¹ Karl VI., in römischer Imperatorenracht gekleidet, blickt in Richtung des „Kriegsflügels“, auf den sich der mit seiner Rechten vollführte Gestus

¹⁶ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 118.

¹⁷ RIPA, C.: *Iconologia*. Hrsg. E. MANDOWSKY. Hildesheim [u.a.] 1970 (Reprint der Ausgabe: Rom 1603), S. 189-192, hier S. 190: Pyramide als „*simbolo della gloria*“; vgl. BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 115; PETZET, M.: *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*. München – Berlin 2000, S. 339, Abb. 235.

¹⁸ Vgl. PETZET 2000 (wie Anm. 17), S. 335-353.

¹⁹ Vgl. MÖSENER 1982 (wie Anm. 12), S. 162.

²⁰ WEBER, M.: Das Standbild Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini. In: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.S. 41, 2005, S. 98-134; vgl. BÜRGLER, A.: Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 55, 2001, S. 43-58.

²¹ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 86.

des „Pacifator“ bezieht.²² Die Statue Karls wird von 16 Marmorstatuen von Mitgliedern der habsburgischen Herrscherdynastie umgeben, durch die der Bibliothekstempel einerseits die Funktion eines Ahnensaals der Habsburger,²³ andererseits aber auch jene eines „Kultraum[s] des ‚Hercules Musarum‘“ erfüllt.²⁴

„Romanitas“. Zur umfassenden Bedeutung der Antikenbezüge in der Hofbibliothek

Als wichtigste Argumentationslinie für die Veranschaulichung kaiserlicher Ansprüche läßt sich im Text des *Albrechtscodex* sowie in der Ikonographie der Deckenmalereien der Hofbibliothek eine wahre Fülle von Rom-Bezügen – konkretisiert in der Vorstellung von Wien als „zweitem Rom“²⁵ – ausmachen. Dieser Anspruch kommt sich in mehrfacher Hinsicht zum Ausdruck – im Text des *Albrechtscodex* unter anderem auch in Form einer mythologischen Referenz: „Die Gleichförmigkeit unsers gelehrtesten Kay. Oberhauptes und des von vielfältigen Künsten gepriesenen Phoebi...“ (fol. 28v). Konkret beziehen sich auf Rom auch drei Reliefmedaillons der Kastenendigungen (römische Schriftsteller) sowie die ehemals vorhandenen Büsten der Treppenspindeln (römische Kaiser). In einer Vielzahl unterschiedlicher Gegenstände wird dieser Verweis auf das antike Rom in zahlreichen Details der Ikonographie des Freskos immer wieder deutlich gemacht (Penaten, Palladium, Dreifuß, „antiques“ Diadem usw.). Besonders deutlich ist auch der Bezug zur (im Habsburgerreich besonders gepflegten) Münz- und Medaillenkunde, wenn Karl VI. im Zentrum der Kuppel der Hofbibliothek nicht in Form einer ganz-

figurigen Darstellung Verkörperung findet, sondern in Gestalt eines Profilporträts als Medaille veranschaulicht wird – ein Faktum, das Albrecht mit der antiken Verehrung von Wachsbildnissen begründet (fol. 28v).²⁶ Deutlichster architektonischer Ausdruck des Rombezugs ist der direkte Bezug auf die Anlage antiker Bibliotheken, ist doch – dem *Albrechtscodex* zufolge – die Hofbibliothek als ein „wie ein Tempel aufgebaute[r] Bibliothec-Saal“ (fol. 38r) zu betrachten.²⁷ Bereits Julius Caesar plante eine allgemein zugängliche Bibliothek, und Augustus ließ auf dem Palatin dem Apollotempel eine lateinische und griechische Bibliothek anfügen. An diese Konzeptionen schließt der Gedanke der „translatio studii“ unmittelbar an, der von einem Dreischritt der Metropolen Athen – Rom – Wien ausgeht.²⁸

Die Zeichnungen zur Hofbibliothek im *Albrechtscodex*

Die Hofbibliothek umfasst im *Albrechtscodex* den Abschnitt von fol. 21r bis fol. 56r. Am Beginn der mit „Beschreib- und Erklärung / deren In dem Kayserlichen Bibliothec-Bau / Sowohl in der Cupol als zweyen / Seithen Saalen / in Mablerey sich befindenden Vor- / stellung und anderen Neben- / Auszierungen“ betitelten Beschreibung steht eine Ansicht der Fassade vom Josephsplatz aus (fol. 21r). Auf fol. 22r folgt nochmals eine Zeichnung dieser Fassade²⁹ – ein Faktum, das man in der Publikation in dieser Form wohl kaum beibehalten hätte können. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass die Hofbibliothek das am frühesten in publizierter Form verfügbare Objekt darstellt: Nachdem die Front des Josephsplatzes

²² MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 225f.

²³ Ibidem, S. 227.

²⁴ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 86.

²⁵ Vgl. MÖSENER 1982 (wie Anm. 12), S. 166, mit Quellen; POLLEROß, F.: „Wien wird mit gleichem Recht Neu-Rom genannt, als vormals Constantinopel“. Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 11, 2009, S. 102-127.

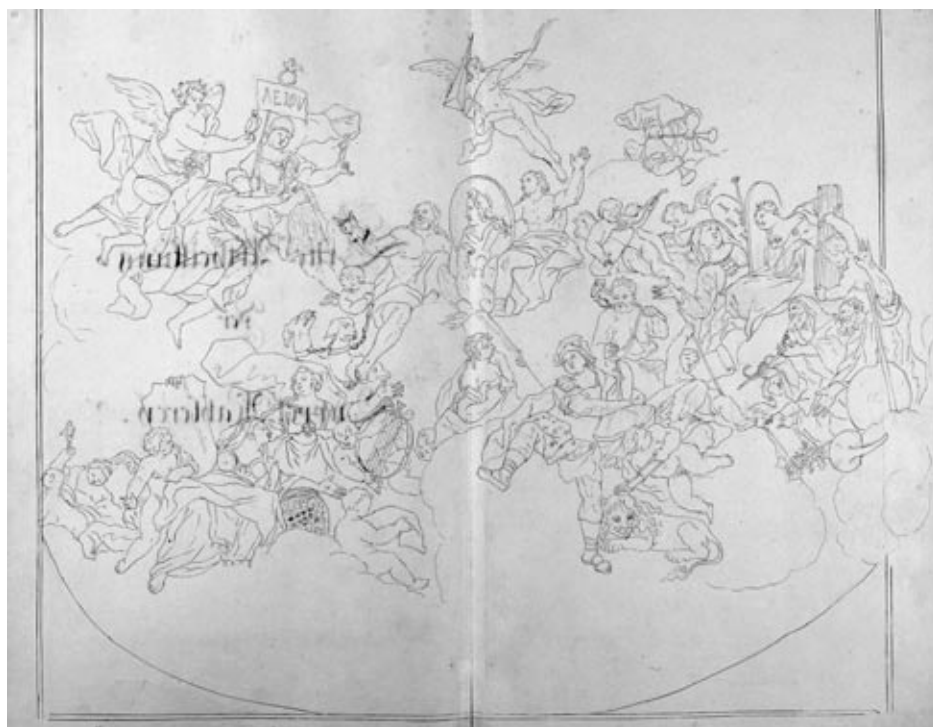
²⁶ Die darin angesprochene Darstellung des Kaisers mit Muskelpanzer und Feldherrnmantel als „Caesar paludatus“ findet

eine Entsprechung in der Gewandung des im Zentrum der Kuppel befindlichen Marmorstandbildes Karls VI. von Corradini; vgl. POLLEROß 2009 (wie Anm. 25), S. 112f.

²⁷ Vgl. BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 85; MÖSENER 1982 (wie Anm. 12), S. 167; MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 203.

²⁸ MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 204f.

²⁹ Vgl. RIZZI, W. G.: Zum Stand der Forschung über Joseph Emanuel Fischer von Erlach. In: *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition* (=Frühneuzeit-Studien, 4). Hrsg. F. POLLEROß. Wien – Köln – Weimar 1995, S. 249-278.



4. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853, fol. 23xxr/23xv. Foto: K. Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

sehr schematisch einem Hof-Kalender des Jahres 1729 als Monatsbild Februar diente,³⁰ enthält das im gleichen Jahr erschienene Werk Ignaz Greiners SJ *Bibliothecae veterum deperditae* eine Tafel mit derselben Ansicht. Der für fol. 23r im *Albrechts-codex* vorgesehene „Grund-Riß der samtlichen Bibliothec mit deren an Seiten gesetzten Flügeln und Schließung gegen der Augustiner-Gassen“ fehlt hingegen. Von fol. 23*v bis fol. 27r folgen insgesamt vier Zeichnungen mit Detailgruppen des Kuppelfreskos [Abb. 4]. Der beschreibende Text beginnt auf fol. 28r und läuft bis fol. 38v mit der Darstellung der Kuppelmalereien und der Malereien im „Friedensflügel“. Auf fol. 39r wird die Lünette „Apoll auf dem Sonnenwagen“ dargestellt, auf fol. 39v jene mit „Apoll mit den Musen auf dem Parnass“, während fol. 40r und fol. 40v, auf denen – der Beschriftung zufolge – Zeichnungen der Lünetten mit der „Schmiede des Vulkan“ und der

„Drachensaat des Cadmus“ vorgesehen waren, frei geblieben sind. Ab fol. 41r wird die Beschreibung der Malereien mit den Szenen des „Kriegsflügels“ fortgesetzt und auf fol. 44r mit einer Zeichnung der „Allegorie des Studiums der himmlischen Dinge“ in der Tonne des „Friedensflügels“ abgeschlossen. Fol. 44v ist leer geblieben; wahrscheinlich war hier die entsprechende Darstellung des „Kriegsflügels“ vorgesehen. Auf fol. 45r ist ein Längsschnitt durch die Bibliothek zu sehen („Innere Auftheilung oder Profil von der Bibliothec mit dem Eingang von der Burg“): Ergänzt wird diese Ansicht durch einen Querschnitt durch die Bibliothek auf fol. 46r („Durchschnitt respce. und Öffnung gegen denen beeder-/ seits an den Kuppel-Saal angehenckten Flügen [sic!], sambt / denen ober denen Bücher-Kasten, als Medalionen / stehenden Brust-Bildern“) – kombiniert in eigenständiger und wohl auf die Typik barocker Titelblätter³¹ zurückgehende – An-

³⁰ Hofkalender fungierten als „Propagandamedium“, indem als Monatsbilder Porträts der Herrscherfamilie, militärische Erfolge usw. verwendet wurden. Ein weiteres Beispiel für die Publikation eines Repräsentationsbaus bietet der bei Koll gedruckte Hof- und Ehrenkalender von 1714, der eine Minia-

turansicht des von Hildebrandt errichteten Burgttores enthält.

³¹ KLECKER, E.: Begegnung mit der Vergangenheit. Porträts antiker Autoren im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek. In: *Biblos*, 59, 2010, Nr. 2 (im Druck).



5. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853, fol. 46r. Foto: K. Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

ordnung Albrechts mit zwölf Medaillons antiker Autoren (neun [!] Griechen gegenüber drei Lateinern),³² die über den Bücherkästen angebracht sind (Seneca, Archytas, Homer, Sokrates, Plato, Cicero, Euclides, Pythagoras, Solon, Cato, Lykurg und Herodot) [Abb. 5]. Vergleicht man somit die auf fol. 46r Dargestell-

ten (Homer, Euclides, Antisthenes, Cicero, Horaz, Aristipp, Cato, Plato, Sokrates, Lykurg, Pythagoras und Archytas), sind gegenüber der Aufzählung auf fol. 43v statt Herodot, Seneca und Solon Antisthenes, Aristipp und Horaz dargestellt. Die meisten Bücherkästen mit Bildnisköpfen mussten allerdings aufgrund der Veränderungen durch Nikolaus Pacassi geopfert werden. An die Stelle Solons, Catos, Lykurgs und Herodots traten schließlich Horaz, Antisthenes, Hippokrates und Aristipp.³³ Eine Ergänzung fand die hier charakterisierte inhaltliche Ausrichtung in den ursprünglich vorhandenen Büsten der Treppenspindeln, von denen die Hälfte römische Kaiser darstellte.³⁴ Innerhalb des *Albrechtscodex* kann die Zeichnung auf fol. 46r als einzigartig bewertet werden: Das Arrangement der für die Bücherkästen vorgesehenen Porträtmedaillons antiker Autoren eröffnet an der Stelle des Titels einen Blick in die Hofbibliothek. Ungewöhnlich umfangreichen Anteil im *Albrechtscodex* (fol. 47r-54r) nehmen die 14 Zeichnungen der im Stiegenhaus der Hofbibliothek in die Wand eingelassenen Sarkophage und Inschriftensteine ein, deren Provenienz auch entsprechend kommentiert wird: „... so hin und wider in denen hungarischen / und inner-oesterreichischen Kayl. Erb- / Landen gefunden, anhero gebracht, / mithin / als gelehrte Außzierung angewendet / worden“ (fol. 47r).³⁵

Die Abfolge der Zeichnungen im Codex ist hier insofern nicht ganz konsequent, als der Blick im Folgenden wieder in den Innenraum gerichtet wird und auf fol. 54v und fol. 55r [Abb. 6] zwei Zeichnungen mit je vier Marmorskulpturen der Habsburgerstatuen folgen.³⁶ Dieser Abschnitt ist ein instruktives Beispiel, wie es in Details der Präsentation wie Seiteneinteilung, Schriftfeldern und der Rahmung der Zeichnungen an Vereinheitlichung mangelt: Die Habsburgerstatuen werden in Vierergruppen

³² BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 87. Zusammen mit dem Hinweis auf die Bibliothek von Alexandria ist hier ein wichtiger Bezug auf das antike Griechenland gegeben.

³³ Hier scheint eines der Indizien für eine frühere Datierung des Cod. 8334 zu liegen, da der *Albrechtscodex* die tatsächlich ausgeführten Medaillons anführt; vgl. auch BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 122; neuerdings KLECKER 2010 (wie Anm. 31).

³⁴ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 87.

³⁵ Vgl. *Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae*. Wien 1737, S. 1: Inschriften, „welche aus Ungarn und Istrien hierher gebracht, und bereits in den Wienerischen Alterthümern weiltäufiger erklärt worden“; vgl. GROAG, E.: *Die römischen Inschriftensteine der Hofbibliothek* (=Separatdruck der Beilage zur Wiener Montags-Revue, II). Wien 1913; POLLEROß 2009 (wie Anm. 25), S. 109.

³⁶ Auf fol. 54v blieben die Felder für die Identifizierung frei, fol. 55r enthält jedoch keinen entsprechenden Platz für die Beschriftungen.

zusammengefasst: Während jedoch auf fol. 54r eigene Felder für die notwendige identifizierende Beschriftung frei bleiben, ist fol. 55r dieselbe vorgezeichnete Einteilung abgeändert, die Namen sollten also wohl an den Plinthen angebracht werden, wie dies bei den Vorzeichnungen zum zweiten Teil der *Dilucida Repraesentatio* der Fall ist. Den Abschluss bilden im *Albrechtscodex* auf fol. 56r zwei Details aus der Bibliothek – zum einen die „*Fenster-Aufszerung unter / der Cuppel*“ mit dem *Symbolum proprium* Karls VI., zum anderen eine (beliebige) „*Fenster-Aufszerung von dem Seiten-Saal*“.

Zur Bedeutung der Hofbibliothek im Rahmen des *Albrechtscodex*

So sehr die Beschreibung der Hofbibliothek im *Albrechtscodex* auf Vollständigkeit hinsichtlich der Nennung der – in den Malereien dargestellten – Personen und Personifikationen abzielt, so sehr sind die im Codex enthaltenen Zeichnungen verständlicherweise nur als Hinweise auf die Fülle der gesamten malerischen Dekoration zu verstehen und wohl aus diesem Grund inhaltlich deutlich auf die Kuppel sowie die vier Lünetten konzentriert. In den vier Zeichnungen zum Kuppelfresco werden die Szenen in horizontaler kompositioneller Anordnung gezeigt, was es praktisch unmöglich macht, die Darstellungen zu einem dem Fresko vergleichbaren Gesamtbild zu vereinigen. Dieser Umstand wird in einigen Passagen deutlich, wo ein plötzlicher Wechsel in der Leserichtung von Albrecht nicht angezeigt wird – etwa wenn im Rahmen der Beschreibung der Kuppel plötzlich die zweite Hälfte der Kuppelschale mit der zentralen „*Friedens-Göttin*“ thematisiert wird (fol. 32v).³⁷

Gleich zu Beginn seiner Beschreibung zieht Albrecht eine Parallele zwischen der kaiserlichen Munifizienz, Bücher zu sammeln bzw. eine Bibliothek einzurichten und der darauf basierenden Notwendigkeit, das entsprechende Konzept so zu gestalten, dass die kaiserliche Hochachtung gegenüber den Wissenschaften unmissverständlich zu Tage treten könne: „*Gleichwie Seine Allerdurchleuchtig- / ste Kayserliche und königliche Majestät den / von dero Vorfabern nach und nach angestüffteten – guten- / theils aber durch dero eigen angewendete Kosten bey- / geschafften Vorrath deren raresten meistens nirgend sonst / anzutreffenden geschribenen und gedruckten Büchern, der / gelehrsamen*



6. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853, fol. 55r. Foto: K. Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Welt und dessen eyfrigen Liebhabern zu un- / verwehrten Gebrauche und Nutzen / durch öffentliche Aussetzung / allermildest zu vergönnen entschlossen seynd, als hat man / auch billigste Ursache gehabt, die in der Mahlery sich vor- / stellende sinnbilderische dicht- und geschichtsmässige Figu- / ren dergestalten einzurichten, damit die höchst ruhmvür- / dige Hochachtung gegen Wissenschaften und dero fleissi- / gen Folgeren unsers allerglorreichesten weißesten / Regenten mit allgemeiner unsterblicher Erkandtnuß / denen frischen Farben zu beständiger Bewunderung ein- / geschmolzen werde“ (fol. 28r). Diesen Leitgedanken des gesamten Programms, nämlich die visuelle Umsetzung der

³⁷ GARRETSON 1975 (wie Anm. 5), S. 123, zufolge läßt die zirkulare Form des Deckenfreskos eine Leserichtung in beide Richtungen zu.

Bedeutung der Kunst- bzw. Wissenschaftspatronanz des Monarchen im Rahmen des Konzepts der Deckenmalereien, verdeutlicht Albrecht im Folgenden am Beispiel des *Hercules Musagetes* („*starckmüthigen Herculem zugleich Musagetam genannt*“; fol. 28r). Apoll als die das Medaillon mit dem Profilporträt des Kaisers haltende Pendantfigur wird von Albrecht an dieser Stelle nicht erwähnt, sondern erst auf fol. 28v/29r: „*Zwischen zweyen Iovis Söhnen Hercule und Apolline / wird das Kay. Contrefait von dem sowohl Iovi gebei- / ligen, als auch von Zeiten Marii bey denen Römern stets / im Schild und Fahnen geführten Adler bewachtet.*“

Wie aus letzterer Passage deutlich, argumentiert Albrecht durchgängig mit Beweisen antiquarischer Gelehrsamkeit in Bezug auf die dargestellten Gegenstände und Attribute, insbesondere mit Erklärungen, die jeweils auf den konkreten Zusammenhang, d.h. das Fresko bzw. den Kaiser, bezogen sind: „*Damit diser Königs-Vogel darthue, daß er seinen arte et marte / ex utroque Caesarem unterstützend bediene, führet er / in einer Klauen den Donner-Keule, in der andern den / caduceum Mercurii*“ (fol. 28v/29r). Ähnlich gelagert ist auch Albrechts Interpretation des dreiköpfigen Höllenhundes Cerberus als Verkörperung der Kriege gegen Spanien, Frankreich und die Türken (fol. 28v), wobei hier offenbleiben muss, ob derartige Erklärungen direkte und vielleicht wörtliche Bezugnahmen auf das ursprüngliche Konzept darstellen oder aber als nachträgliche (und damit persönliche) Interpretationen Albrechts anzusehen sind. Diese Fragestellung ist auch für die Interpretation des Kriegsgottes Mars von Bedeutung, dessen Pose (mit der sich auf den Kommandostab stützenden Linken) von Albrecht damit begründet wird, dass der Gott des Krieges gegen die (benachbart situierte) Personifikation der „Beständigkeit“ des Kaisers nichts ausrichten könne (fol. 31r). In ähnlicher Weise wird auch der Gestus der „Friedensgöttin“ in Richtung Pallas Athene (als

zweite Hauptszene in der Kuppel) mit der Aufrichtung der Herrschaft der Musen unter Karl VI. (fol. 32v) oder die Vertreibung der Laster durch das Gorgonenhaupt auf dem Schild der Athene mit der Zügelung des Müßiggangs in der Bibliothek als einem Hort der Wissenschaften begründet (fol. 33v).

Mit hoher Wahrscheinlichkeit eine nachträgliche Interpretation Albrechts ist, da es in den Malereien keinen Ansatzpunkt dafür gibt, dessen Bezugnahme auf den Typus des mit Ketten zu den Ohren einer Menschengruppe verbundenen *Hercules Gallicus*, der als Personifikation der Redekunst bzw. als „geistiger Hercules“ beliebt war: „... *des Kayzers erstaunungs würdige Red-Kunst / und des Alcidis Crafft Menschen Herzen in Fesslen an / sich zu ziehen*“ (fol. 28rv).³⁸ Andere Figuren der Deckenmalereien sind ohne Albrechts Kommentar überhaupt nicht verständlich – so etwa die Begleitung der „*Wissenschafts-Bemühung*“ durch das diese anfeuernde „*Starckmuths-Genium*“ in der Vulkan-Lünette (fol. 42r), was einmal mehr beweist, dass im Rahmen der Hofbibliothek die mythologischen Themen nicht als solche im Zentrum des Interesses standen, sondern vielmehr das unter dem durchgehend bedeutsamen antithetischen Gesichtspunkt „Krieg-Frieden“ kontextualisierte gegenwärtige Regiment Kaiser Karls VI.: So wird etwa in allegorischem Sinn die Errichtung des Bibliotheksgebäudes mit dem Sonnenaufgang (Aurora und Apoll) parallelisiert und die „*hellglanzenden Freygebigkeits-Strahlen*“ (fol. 38v) der Sonne direkt auf das Mäzenatentum Karls VI. bezogen. Die offensichtliche kompositionelle Dominanz der Finsternis führte aber bereits Kleiner und Sedelmayr in ihrer Publikation zur abwegigen Deutung des Sujets in der Aurora-Lünette als „*Fall Phaethons*“,³⁹ für dessen Darstellung – aufgrund der mythologischen Quelle – wiederum der Fluss Po sprechen würde.⁴⁰

³⁸ Vgl. JUNG, M.-R.: *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque* (=Travaux d'Humanisme et Renaissance, 79). Genève 1966; TILL, D.: Der „Hercules Gallicus“ als Symbol der Eloquenz. Zu einem Aspekt frühneuzeitlicher Rhetorikikonographie. In: *Artibus. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Hrsg. S. FÜSSEL – G. HÜBNER – J. KNAPE. Wiesbaden 1994, S. 248-274; BULST, W. A.: Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit. Lukians Ekphrasis als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland,

Frankreich und Italien. In: *Visuelle Topoi*. Hrsg. U. PFISTERER. Florenz 2003, S. 61-121.

³⁹ *Dilucida Repraesentatio* (wie Anm. 35), S. 3; vgl. BICK 1926 (wie Anm. 14), S. 83; BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 119f.; BUCHOWIECKI, W.: *Eigentliche Vorstellung der vortrefflichen und kostbaren kaiserlichen Bibliothec* (=Wienerisches Welttheater, 1). Graz 1967, S. XXIII.

⁴⁰ Ovid, *Metamorphosen* II, 324.

Offensichtlich war es das Ziel Albrechts, Unklarheiten und Sinnstörungen, die unterschiedliche Interpretationen der Mythologie und Allegorie mit sich bringen konnten, gar nicht erst entstehen zu lassen. Auch aus diesem Grund finden sich zahlreiche Begründungen für die spezifische Typik von Personen und Personifikationen, so etwa beim Verweisgestus des rechten Arms der „Theologie“ aus den vier Fakultäten (fol. 31v). Zuweilen wird die Mythologie, etwa der Perseus-Mythos, nicht ohne Willkür⁴¹ unmittelbar auf den Kaiser bezogen, „*Des Kayzers Feinde seynd alle zu stummen Steinen worden*“ (fol. 37r), wobei Albrecht an dieser Stelle auch die angeblich selbstredende Klarheit der Ikonographie betont: „*Lasset sich demnach die Erlaute- / rung obiger Bas Relieven von selbst erkennen*“ (fol. 37r),⁴² um dann in belehrender Weise und als Begründung für die Wahl des Sujets darauf hinzuweisen, dass die Taten des als Kunstliebhaber bekannten und in die Gestirne versetzten Perseus „*zu sinnbilderischen Wolcken hochandringenden Er- / hebung unsers höchst weisen und heldenmüthigen Kay- / sers füglich angewendet*“ werden (fol. 37r).

In diesem Sinn wird bei Albrecht weniger die Bedeutung der mythologischen Narrative als solche referiert, sondern vor allem deren spezifische Relevanz im konkreten monarchischen Kontext vor Augen geführt. Die entsprechenden Passagen im *Albrechtscodex* zielen etwa nicht auf eine breite Veranschaulichung des Perseus-Mythos, sondern vielmehr auf eine Begründung für die Wahl dieses spezifischen Gegenstandes, wie dies auch bei der Lunette mit der „Drachensaat des Cadmus“ deutlich wird (fol. 42rv), wo nicht der Mythos als solcher im Zentrum steht, sondern seine monarchische Kontextualisierung mit einer gewagten – in Analogie zum Mythos entwickelten – Interpretation, die darauf zielt zu betonen, wie sehr täglich neue Helden im Reich Kaiser Karls VI. bereitstehen würden.

Auf der anderen Seite verzichtet Albrecht zuweilen auf geläufige Bezeichnungen der Personifikationen in Cesare Ripas *Iconologia*, um – wie im Fall der

Divina Sapientia in der Tonne des „Friedensflügels“ – eine komplizierte, wohl in der Erwähnung des Wortes „Wissenschaft“ begründete Benennung „*der die himlischen [sic!] Sachen betrachtenden Wissenschaft*“ (fol. 41r) geben zu können: Der gleichsam statisch konzipierte ikonographische Typus aus Ripas *Iconologia* wird bei Daniel Gran in dem Sinn verändert, dass nunmehr die Personifikation der „Weisheit“ und das Attribut des Lammes mit versiegeltem Buch in einem konkreten Handlungszusammenhang agieren (fol. 41r).

Das Verhältnis zwischen dem Text des *Albrechtscodex* und der malerischen Ausführung

Der oben beschriebene Umstand, dass sich nämlich die Inhalte von Grans Deckenfresken primär aus einer Summe von Personifikationen und Figurengruppen zusammensetzen, deren inhaltliche Zusammengehörigkeit nicht unmittelbar einsichtig ist, scheint für Albrecht – mit Ausnahme der Figurengruppen hinter der Scheinbalustrade in der Kuppel – die Notwendigkeit mit sich gebracht zu haben, einen für den Leser durchgehend verständlichen und mit den Fresken nicht immer korrespondierenden Erklärungsstrang zu konstruieren, um die einzelnen Elemente der Beschreibung in der Folge zu einem sinnstiftenden Ganzen verbinden zu können: Zum einen wird hier die Mythologie als Argument kaiserlicher Würde eingesetzt, „*Gegen nunmehr mythologisch-erwiesener Stärcke, / und Weißheit des in allen Thaten vorsichtigsten Kay- / sers*“ (fol. 29r), zum anderen dienen die zahlreich vorkommenden Personifikationen als attraktive Gelegenheit, die Handlung immer wieder auf den Monarchen zu konzentrieren: „*Die Kayserliche Beyhülffe aber seinen Unterthanen die Ge- / legenheit zu verschaffen, sich in nutzhabren Wissenschaften / zu verstärcken, wird noch nachdrücklicher verspühret, wan / man in der Malerey die Kay. Prächtigkeit... sitzen sehet*“ (fol. 29v). Dadurch ergeben sich notwendigerweise Differenzen zwischen dem Text des *Albrechtscodex* und den

⁴¹ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 118f.; MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 216; zur Verbindung von Perseus-Mythos und Herrscherrepräsentation siehe ZECH, A.-L.: „*Imago boni Principis*“. *Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts* (=Imaginarium. Texte zur historisch-politischen Bildsprache, 4). Münster [u.a.] 2000.

⁴² Ähnlich bei der Beschreibung der „Göttlichen Weisheit“: „*Die deutlichere Erklärung dises [sic!] völligen Sinnbild [sic!] gibt / sich selbst an Tage*.“

ausgeführten Malereien: Die mit ausgestreckter linker Hand gegebene Personifikation der Stadt Wien verrichtet etwa – Albrecht zufolge – „ein gleichmässiges / und noch herzlicheres Jubel-Geschrey ob den würcklichen Genuß und Besizung eines so kostbaren Kleynods“ (fol. 30v), was aber durch die entsprechende Ausführung in den Malereien selbst nicht bestätigt wird.

Die Beschreibung der Deckenmalereien, wohl nicht die einzige mögliche „Leserichtung“ in Bezug auf Grans Ausführung, wird also von Albrecht bewusst so formuliert, dass sich die Fülle der Personifikationen scheinbar bruchlos zu einer sinnstiftenden Erzählung aneinanderreihen läßt – etwa wenn von der Lyra Apolls (neben der Personifikation der Stadt Wien) zu der – trotz Kriegszeiten aktiven – kaiserlichen Munifizienz und „Beständigkeit“ (mit geschulterter Säule)⁴³ übergeleitet wird (fol. 31r). Diese Vorgangsweise der „Konstruktion“ eines sinnstiftenden und durchgehenden Lese- und Erzählzusammenhangs der Malereien durch Albrecht wird primär dadurch erzielt, dass allen Bedeutungsträgern der Malereien eine primär kaiserliche Symbolik unterschoben wird.

In mehreren Punkten weicht der Maler vom Programm ab, bzw. Albrecht gibt eine andere Erklärung als in der Ausführung deutlich wird – ein Umstand, auf den bereits Josef Bick im Jahr 1926 hinwies.⁴⁴ So besitzt die „Göttin des immervährenden Rubms“ (fol. 29r) im Zentrum der Kuppel in Zeichnung und Text nur einen Palmzweig als Attribut, in der Ausführung jedoch sowohl Palmzweig als auch Lorbeerkranz, was besser der oben angesprochenen, in Frieden und Krieg wirksamen Doppelfunktion des Kaisers zu entsprechen scheint. Die Personifikation der „österreichischen Mildigkeit“ besitzt keine „mit einigen in blauen Mantel gewürckten Lerchen“ (fol. 30r), die Bibliothek wird von drei und nicht von zwei (fol. 30r) Kindern geschultert, die Personifikation Wiens hat nicht die Turmspitze von St. Stephan auf ihrem Haupt (fol. 30v), sondern die traditionelle Mauerkrone, und das Porträt Kaiser



7. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Prunksaal, Kuppelmalereien, Detail mit den Personifikationen der Stadt Wien und der Reichskreise. Foto: M. Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag.

Maximilians I. ist nicht als in Stein gehauen gegeben (fol. 32r), sondern als Medaille – möglicherweise, um eine Variation zum benachbarten Steinrelief mit Matthias Corvinus⁴⁵ herstellen zu können. Auch die im Programmtext mitgeteilte Beschriftung des Medaillons Karls VI. (fol. 28v) stimmt nicht mit der tatsächlichen Ausführung („CAROLVS VI ROM IMP PF AVG PP“) überein; bereits Salomon Kleiner veröffentlichte den richtigen Wortlaut.⁴⁶ Die Ausführung der Wappen der zehn Reichskreise ist – im Gegensatz zum Programm – wohl aus Gründen der Schwierigkeit einer attraktiven bildlichen Umsetzung unterblieben [Abb. 7].⁴⁷ Das Fresko in der Tonne des „Kriegsflügels“ wird von der Darstellung der „Kriegswissenschaft“ (fol. 42v) eingenommen, wobei sich bei der Lektüre des Textes Albrechts nur schwer eine Brücke zu den Fresken herstellen läßt.

Bei der Darstellung der Kriegswissenschaft, die in den ausgeführten Fresken im Verhältnis zum Konzept „inhaltsreicher“⁴⁸ ist, wird im *Albrechtsco-dex* die Gruppe der „Verteidigung“ nicht erwähnt, zudem auch nicht der Genius mit der Kriegsfahne.⁴⁹

⁴³ Diese blickt aber nicht – wie von Albrecht beschrieben – auf den Kriegsgott Mars.

⁴⁴ BICK 1926 (wie Anm. 14), S. 82f.; BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 53.

⁴⁵ Zur Darstellung von Matthias Corvinus siehe MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 207, Anm. 34.

⁴⁶ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 114.

⁴⁷ Ibidem, S. 116.

⁴⁸ Ibidem, S. 121.

⁴⁹ KNAB 1977 (wie Anm. 2), S. 57.

Weiters fehlen die „*umb das ober-irrdische Weesen / sorgfältig sich bekümmernde gelehrte Vorwitzigkeit, / welcher von der Erkantnuß der himmlischen Beschaffenheit die Augen aufgebunden werden*“ (fol. 41rv)⁵⁰ in der Tonne des Friedens-Flügels und die vier Sternzeichen, welche die „Göttliche Weisheit“ im Friedens-Flügel einfassen sollten (fol. 41v). In der Tonne des „Friedensflügels“ werden in den langrechteckigen Reliefs – anstelle der bei Albrecht angeführten Sternzeichen Krebs, Steinbock und Wagen des Bootes⁵¹ – die Tageszeiten in Gestalt mythologischer Sujets (Ceres, Raub der Proserpina [Nacht], Diana und Endymion [Abend], Helios-Apoll [Mittag] und Aurora [Morgen]) dargestellt. Die vier Ecktondi zeigen anstelle der im *Albrechtscodex* angeführten Tageszeiten⁵² in der Ausführung die vier Jahreszeiten. Ein noch stärkeres Missverhältnis zwischen Konzept und Ausführung läßt sich bei den die zentrale Darstellung im „Kriegsflügel“ einfassenden Grisailen feststellen, da hier anstelle der im Codex zitierten „*militarische[n] künstliche[n] Verrichtungen*“ militärische Saisonarbeiten mit Angabe der Tierkreiszeichen (Auszug [Frühjahr], Fouragierung [Sommer], Bacchus [Herbst] und Kampfpause bzw. Lager [Winter]) verbildlicht wurden (fol. 43r).⁵³ Die Ecktondi zeigen nun anstelle der bei Albrecht angeführten vier Jahreszeiten (fol. 43r) die vier Elemente – wengleich in deutlich militärisch konnotierter Ikonographie⁵⁴ – (Erde [Schanzarbeiten], Wasser [Schiff mit Rudern, Schiffsbau], Feuer [Geschütze und Feuerkugeln] sowie Luft [Bogenschießen]). Hinsichtlich der Szenen des „*äußeren Bogens*“ (fol. 43r), die auf Festungsbau, Arsenal und Proviantmühlen bezogen sind, werden von Albrecht überhaupt nur vier anstelle der acht Grisailen erwähnt.⁵⁵ Weiters stimmt die im Programmtext mitgeteilte ausführli-

che Beschriftung des *Symbolum proprium* Karls VI. (gegen Josephsplatz und Burggartenseite) nicht mit der (wesentlich einfacheren) Ausführung überein (fol. 37v/38r).⁵⁶

Das schriftliche Konzept kann somit in vielen Punkten als wesentlich diffiziler als die Ausführung durch Daniel Gran bezeichnet werden. Die hier kurz charakterisierten Differenzen zwischen dem Text des *Albrechtscodex* und der malerischen Ausführung weisen somit eindeutig darauf hin, dass die Abfassung des Textes im Codex vor der endgültigen Ausführung erfolgt sein muss, da die Beschreibung einer nicht zustande gekommenen Bilderfolge wohl kaum einen Sinn gehabt hätte.⁵⁷ Damit fügt sich der Abschnitt zur Hofbibliothek auch gut in die allgemeine Charakteristik der Zeichnungen des *Albrechtscodex* ein, die durchwegs Planungsstadien, nicht aber den Endzustand der entsprechenden Monumente wiedergeben.

Zur Stellung des *Albrechtscodex* in der Programmgenese der Hofbibliothek

Der *Albrechtscodex* stellt ohne Zweifel die wichtigste Quelle für die Programmatik der Hofbibliothek dar, wengleich auch nicht die „*einzig maßgebliche Urkunde*“.⁵⁸ Garretson zufolge sind der *Albrechtscodex* und das „Dedikationsexemplar“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8334) von gleicher Hand geschrieben⁵⁹ und beide Texte – obwohl zu unterschiedlicher Zeit entstanden – als Kopien,⁶⁰ vielleicht aber auch als Varianten oder Zusammenfassungen des ursprünglichen Programms, das heute nicht mehr existiert und Garretson zufolge um 1722/1723 entstanden sein dürfte,⁶¹ anzusehen. Auch nach Hans Tietze dürfte das Programm dem

⁵⁰ Vgl. BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 120.

⁵¹ Ibidem, S. 120; hier fehlt ein Sternzeichen bei Albrecht.

⁵² Ibidem, S. 120.

⁵³ Vgl. Ibidem, S. 50, 121f.

⁵⁴ Ibidem, S. 121.

⁵⁵ Ibidem, S. 121f.

⁵⁶ Vgl. MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 216f.

⁵⁷ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 121f.

⁵⁸ Ibidem, S. 112.

⁵⁹ Vgl. hingegen Ibidem, S. 89.

⁶⁰ GARRETSON 1975 (wie Anm. 5), S. 112.

⁶¹ Ibidem, S. 116; vgl. *Dilucida Repraesentatio* (wie Anm. 35), S. 3.

Maler Daniel Gran nicht in der Form vorgelegen sein, wie es der *Albrechtscodex* enthält.⁶²

Im Jahr 1737⁶³ erschien der erste Band von Jeremias Jacob Sedelmayers und Salomon Kleiners Stichwerk *Dilucida Repraesentatio* mit einer umfassenden Dokumentation von Bau und Ausstattung.⁶⁴ Diese fußt hinsichtlich der Beschreibung der Hofbibliothek eindeutig auf dem *Albrechtscodex*, verwertet diesen aber nur „auszugsweise“⁶⁵ und besitzt insgesamt betrachtet eine (im Vergleich zum *Albrechtscodex*) herausragende Stellung in Bezug auf die Vermittlung der Programminhalte der Hofbibliothek im Laufe des 18. Jahrhunderts. An mehreren Stellen dieser Publikation wird auch auf einen geplanten (aber nie erschienenen) zweiten Teil Bezug genommen, dessen Vorarbeiten im Cod. min. 71 der Österreichischen Nationalbibliothek zusammengestellt sind.⁶⁶ Während die *Dilucida Repraesentatio* eine systematische Architekturbeschreibung darstellt, verzichtet Albrecht auf eine derartige Einbindung der baulichen Gegebenheiten, deren Struktur erst auf fol. 38r in

Ansätzen beschrieben wird. Zu bemerken ist zudem die Zweisprachigkeit der *Dilucida Repraesentatio*, während Albrecht auf dem Titelblatt des *Albrechtscodex* die Wahl der deutschen Sprache in Hinblick auf das Zielpublikum betont. Mit der lateinischen Version verbindet sich ein gelehrter Anspruch, der der Vorstellung einer Bibliothek gut ansteht, inhaltlich aber besonders im geplanten dritten Teil zum Tragen gekommen wäre.⁶⁷ Abgesehen von der Doppelfassung bietet die *Dilucida Repraesentatio* in Text und Bild einen beträchtlichen Zuwachs an Information.

Hinsichtlich der Konzeption des Programms und des Anteils Albrechts heißt es in der *Dilucida Repraesentatio* kryptisch: „Wir wenden uns nun zu den künstlichen Mahlereyen, welche eine geraume Zeit vor dem Anfang des Baues Tit.pl. Herr Conrad Adolph von Albrecht, des Heil. Röm. Reichs Ritter und Sr. kaiserl. Majestät Rath bereits erfunden hat.“⁶⁸ Salomon Kleiner dürfte – aufgrund dieser in der Forschung häufig zitierten und interpretierten Passage, das Albrecht als Autor des *Concetto* ausweist, – über die näheren Umstände

⁶² TIETZE, H.: Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30, 1911 – 1912, S. 1-28, hier S. 8.

⁶³ Den Beginn der Arbeiten von Kleiner und Sedelmayer setzt BUCHOWIECKI 1967 (wie Anm. 39), S. VIII, mit 1731 oder 1732 an.

⁶⁴ Laut Ansuchen haben Kleiner und Sedelmayer bereits 1732 die kaiserliche Erlaubnis erhalten, die Bibliothek zu zeichnen. Am 23. April 1735 haben sie die ersten Proben vorgelegt; das Druckprivileg wurde am 15. April 1737 ausgestellt. In Hinblick auf die endgültige Publikation fungierten die Zeichnungen im *Albrechtscodex* als Platzhalter und wären für die Stichvorlagen aktualisiert worden. Die in diesem Fall angebrachte Vorgangsweise illustriert Kleiners und Sedelmayers Ansuchen um das Druckprivileg für die *Dilucida Repraesentatio*, das sich auf eine vom Kaiser eingeholte Erlaubnis zum Abzeichnen sowie die Vorlage erster Ansichten zur Approbation beruft (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, RHR Impressorien fasc. 36, Nr. 11, fol. 272-276; vgl. PRANGE, P.: *Salomon Kleiner 1700 – 1761. Zum 300. Geburtstag. Meisterwerke der Architekturvedute*. [Ausst.-Kat.] Salzburg : Salzburger Barockmuseum, 2000, S. 16f., 74, Anm. 34).

⁶⁵ BUCHOWIECKI 1967 (wie Anm. 39), S. XII, XXIV.

⁶⁶ BICK 1926 (wie Anm. 14); BUCHOWIECKI 1967 (wie Anm.

39), S. VIII. Vorarbeiten und Entwürfe für einen dritten Band sind nicht überliefert, wiewohl aber der geplante Inhalt.

⁶⁷ Es wurde also wohl ein „Übersetzer“ beigezogen, der über entsprechende sprachliche Kompetenz (die bei Albrecht vielleicht nicht in dem Maße gegeben war) und Kenntnis der einschlägigen Terminologie verfügte. Der lateinische Text der *Dilucida Repraesentatio* enthält mehrere Indizien für Kellers Autorschaft, die sonst als bewusstes Aufgreifen der *Monumenta* gewertet werden müßten: Auffällig ist vor allem die Prädikation des Kaisers als *Aedilis Augustus* (*Dilucida Repraesentatio* [wie Anm. 35], S. 4), die Keller in den *Monumenta* in der Erklärung des Titelkupfers ausführlich rechtfertigt (S. 5-7). Ohne Parallele im *Albrechtscodex*, aus dem nur das abschließende Martialzitat (fol. 33v; S. 5 mit deutscher Übersetzung) übernommen ist, wird in den *Monumenta* wie in der *Dilucida Repraesentatio* dasselbe Vergilzitat (das sich auf den Apollotempel von Cumae bezieht – *Aeneis* VI, 18: „... redditus his primum terris tibi, Phoebae, sacrauit / remigium alarum posuitque immania templā“) auf die Bibliothek übertragen (S. 3, ohne Entsprechung in der deutschen Fassung). Schließlich wird für die in den Nebenräumen der Bibliothek angebrachten römischen Inschriften gleichlautend auf *Antiquitates Viennenses* – wohl das *Merckwürdige Wien* – hingewiesen (S. 33; *Dilucida Repraesentatio* [wie Anm. 35], S. 1).

⁶⁸ *Dilucida Repraesentatio* (wie Anm. 35), S. 3; vgl. TIETZE 1911 – 1912 (wie Anm. 62), S. 8; BICK 1926 (wie Anm. 14), S. 82; BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 88, mit veränderter Schreibweise; MATSCHE 1992 (wie Anm. 8), S. 202.

der Entstehung des Programms informiert gewesen sein,⁶⁹ vielleicht aber nicht in Kenntnis des wirklichen Urhebers des Freskenprogramms. Wahrscheinlich hat sich erst mit der Publikation der *Dilucida Repraesentatio* der Plan einer Drucklegung des *Albrechtscodex* endgültig zerschlagen.

Das ursprüngliche Programm für die Hofbibliothek ist also höchstwahrscheinlich um einiges früher als der *Albrechtscodex* entstanden und wurde dann entweder in den Codex kopiert⁷⁰ oder variiert abgeschrieben. In diesem Kontext kann die Version des *Albrechtscodex* im Sinne eines „endgültigen, für die Veröffentlichung bestimmten Text[es]“⁷¹ verstanden werden, auch wenn – wie oben beschrieben – offensichtliche Differenzen zwischen Konzept und Ausführung vorliegen. Einige Passagen des ursprünglichen Programms, die auf eine fehlende Vollständigkeit des *Albrechtscodex* schließen lassen wie etwa eine (auch im Cod. 8334, fol. 16r, auftretende) Textlücke nach „*Currum der Boote und...*“ (fol. 41v) in der Beschreibung des „Friedensflügels“, zeigen nicht nur, dass das Programm an dieser Stelle nicht zu Ende gedacht war,⁷² sondern möglicherweise eigenständige Adaptierungen des ursprünglichen Konzepts durch Albrecht. Vielleicht wollte sich letzterer durch eigenmächtige Veränderungen im Verhältnis zum ursprünglichen Konzept entsprechend in Stellung bringen.

Die zahlreichen Veränderungen in der malerischen Ausführung sind Daniel Gran zuzuordnen, dem wiederum eine der St. Florianer Handschrift entsprechende Textversion als kurze, für den „*eigentlichen Arbeitsvorgang am Freskenbilde nötige Fassung des Programmtextes*“⁷³ gedient haben dürfte, die auch

als auszugsweise (und nachträglich angefertigte) Vermittlung der Bildinhalte an den St. Florianer Propst anzusehen ist.⁷⁴ Auf Neukonzeptionen während der Ausführung der Fresken durch Gran⁷⁵ deuten vor allem die umfangreichen Veränderungen in der Thematik der Grisailen, insbesondere die Umstellung von den Darstellungen der Militärkunst auf Jahreszeitenbilder mit Beziehung auf das Soldatenleben im Kriegsflügel.⁷⁶ Der offensichtliche Widerspruch zwischen der detaillierten Ausarbeitung des Konzepts des *Albrechtscodex* und den (zum Teil notwendigen und praktisch bedingten) Veränderungen in der Ausführung durch Gran kann gerade an diesem Detail verständlicher werden.

Albrecht kopierte oder fasste demnach einen ursprünglichen (heute wahrscheinlich als verloren anzusehenden) Concetto zusammen, als dessen eigentlicher Urheber er selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht angesehen werden kann. Hinsichtlich der Frage des Anteils Albrechts als Autor und Concettist des ursprünglichen Konzepts ist zu bemerken, dass dieser die Festlegung auf die zahlreich auftretenden Antiken- bzw. Rombezüge im wesentlichen von Carl Gustav Heraeus übernommen haben dürfte, auf den essentielle Kernpunkte des Programms mit hoher Wahrscheinlichkeit zurückgehen. In dieser Hinsicht ist das Konzept der Malereien der Hofbibliothek, von dem Salomon Kleiner in der *Dilucida Repraesentatio* in deutlich simplifizierender Weise schreibt, es wäre von Albrecht „*erfunden*“ worden, mit Sicherheit keine Neuschöpfung. Es scheint vielmehr bereits im Jahr 1723 fixe Elemente der Bildpropaganda Kaiser Karls VI. gegeben zu haben, an die man gebunden war und an die ein Verfasser des Programms leicht

⁶⁹ BUCHOWIECKI 1967 (wie Anm. 39), S. XVII.

⁷⁰ GARRETSON 1975 (wie Anm. 5), S. 115. Konkret gibt es einen Hinweis darauf, dass ein Albrecht vorliegender Text kopiert worden sein könnte: Auf fol. 36r wird eine Episode aus dem Bürgerkrieg berichtet, der zufolge Caesar schwimmend Schriften aus der brennenden Bibliothek von Alexandria gerettet habe. Albrechts Formulierung bereitet Schwierigkeiten, da die Genitive nicht die Autoren der geretteten Werke nennen, sondern „*die bei Dio genannten grammata, die bei Plutarch genannten bibliidia*“ meinen müßten. Es könnte sich in diesem Fall um einen Abschreibfehler handeln, etwa um eine Randnotiz, die in den Fließtext geraten ist. Dies wäre ein Indiz, dass ein Albrecht vorliegender Text, der Quellenzitate enthielt, kopiert wurde.

⁷¹ BUCHOWIECKI 1957 (wie Anm. 4), S. 90.

⁷² Ibidem, S. 121.

⁷³ Ibidem, S. 90.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, S. 121.

⁷⁶ Ibidem.

anknüpfen konnte und vielleicht auch sollte. Vor allem bei Heraeus ist die Ansicht zu finden, Wien sei das „neue Rom“: „*Rom ist die Koenigin, und Rom, wo Kaeyser wohnen. / Drum kennt das Roemische Reich, als Koenigin, nur Wien.*“⁷⁷ Zudem weisen verschiedene Stiche in seinen *Vermischte[n] Neben-Arbeiten* (1715) in deutlicher Weise auf zentrale Elemente der Ausstattung der Hofbibliothek voraus.

Zusammenfassung

Essentiell hinsichtlich zusammenfassender und übergreifender Ergebnisse ist das Faktum, dass sich Albrecht in seiner Beschreibung des „Prunksaals“ der Hofbibliothek offensichtlich in einer sensiblen publizistischen Konkurrenzsituation befand: Wahrscheinlich wurde erst mit der Publikation der *Dilucida Repraesentatio* (1737) der Plan einer Drucklegung des *Albrechtscodex* endgültig begraben. Da insgesamt auffällig ist, dass der *Albrechtscodex* relativ wenig Text bzw. nur wenige zusammenhängende längere Textpassagen bietet, kommt dem Abschnitt zur Hofbibliothek eine besondere Bedeutung zu. Angesichts der quantitativen Relationen müssen daher für diesen Fall Text und Bild in enger Beziehung zueinander wahrgenommen werden. Albrechts Text zur Hofbibliothek ist zudem ein wichtiger Gradmesser für eine Beurteilung seiner konkreten konzeptuellen Anteile: Nirgendwo sonst scheint die Differenz zwischen detailliert ausformulierter Textfassung und malerischer Ausführung größer als bei der Hofbibliothek, nirgendwo sonst war der Leser mit einer derartigen Fülle an mythologischen und allegorischen Informationen konfrontiert, und an

keiner anderen Stelle dürfte dem Concettisten ein so erfahrener Künstler wie Daniel Gran begegnet sein. Obwohl das genaue Verhältnis zwischen dem Programm-„Urtext“ und den Versionen im *Albrechtscodex* sowie im Cod. 8334 schwer zu bestimmen ist, kann – aufgrund der hier vorgelegten Indizien – davon ausgegangen werden, dass das ursprüngliche Programm für die Hofbibliothek um einiges früher als der *Albrechtscodex* entstanden ist und dann entweder in diesen Codex kopiert oder von Albrecht variiert geschrieben bzw. zusammengestellt wurde.

Für die Beurteilung der „Hofkunst“ Karls VI.⁷⁸ dürften diese Schlußfolgerungen beträchtliche Konsequenzen besitzen. Das wichtige Faktum, dass das angeblich enge Verhältnis zwischen der Arbeit des Concettisten und der künstlerischen Ausführung deutlich loser gewesen sein dürfte, bekräftigt etwa nachdrücklich Duchhardts Kritik⁷⁹ an der von der Forschung lange betonten Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und literarischer Aussage. Zudem sind weitere Zweifel angebracht, ob im Lichte der komplexen Genese des Programms zur Hofbibliothek und der in diesem Zusammenhang nicht eindeutigen Position Conrad Adolph von Albrechts wirklich von einer zielgerichteten, systematischen und umfassenden Konzeption der Kunstproduktion im Sinne einer einheitlichen Zielrichtung gesprochen werden kann.⁸⁰ Der recht eigenschöpferische Anteil Daniel Grans etwa unterstreicht deutlich, dass dem in der Literatur häufig auftretenden „*Primat der Theoretiker und Concettisten*“⁸¹ mit Vorsicht zu begegnen ist. Damit gewinnt der von Franz Matsche vorgenommene Entwurf eines in sich geschlossenen ideologischen Systems, das sich in

⁷⁷ HERAEUS, C. G.: *Vermischte Neben-Arbeiten...* Wien 1715, o.S.; grundlegend zu Heraeus: HAMMARLUND, A.: *Ett äventyr i staten: Carl Gustav Heraeus, 1671 – 1725. Från Stockholm till kejsarhovet i Wien.* Stockholm 2003; HAMMARLUND, A.: *Famam servare – The Adventures of Carl Gustav Heraeus (1671 – 1725). Politic and Art in the Baroque of Vienna, Stockholm and Uppsala* (=University of Uppsala, Department of East European Studies, Working Papers, 48). Uppsala 1999; HAMMARLUND, A.: Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers. In: *Barock als Aufgabe* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 40). Hrsg. A. KREUL. Wiesbaden 2005, S. 93-108; MÖSENER 1982 (wie Anm. 12), S. 166; POL-LEROß 2009 (wie Anm. 25), S. 110.

⁷⁸ Siehe die in Anm. 10 genannten Rezensionen zu Matsches Publikation von 1981.

⁷⁹ DUCHHARDT 1984 (wie Anm. 10), S. 69.

⁸⁰ Vgl. DUCHHARDT 1984 (wie Anm. 10), S. 68; NUSSBAUM 1983 (wie Anm. 10), S. 184.

⁸¹ So bereits die Kritik von LORENZ 1982 (wie Anm. 10), S. 86.

einem spezifischen „ikonographischen Stil“⁸² äußern würde, deutlich unschärfere Konturen. Die ohnehin zweifelhafte Existenz eines „Masterplans“ für eine solche Herrscherideologie (auch mangels eindeutiger Selbstzeugnisse des Monarchen) wird durch die komplexe Quellenlage zusätzlich erschwert, die – zumindest für die Genese der Programmatik der Hofbibliothek – keineswegs eine Sinneinheit von Entwurf und Ausführung nahelegt, vielmehr sogar den Anteil Albrechts zugunsten der Leistungen eines uns (noch) unbekanntem Concettisten reduziert und

in wirtschaftliche Konkurrenzsituationen zwischen Albrecht, Kleiner und Sedelmayr auffächert. Mit der offensichtlichen Schwierigkeit, künstlerische und literarische Aussagen zu einer gleichsam bruchlosen Deckung zu bringen, wird in Zukunft die methodische Notwendigkeit verbunden sein, unter dem Aspekt unterschiedlicher Zielrichtungen und Sinnpotentiale von Texten, Malereien etc. weniger die Synthesekraft als vielmehr die Eigengesetzlichkeit der an der „Hofkunst“ Karls VI. beteiligten Medien stärker in den Vordergrund zu rücken.

**Klenbové maľby v „Slávnostnej sále“ viedenskej Národnej knižnice
a ich vzťah k *Albrechtovmu kódexu* (Viedeň, Rakúska národná knižnica, Cod. 7853).
Idea a realizácia vo výtvarnom umení za cisára Karola VI.**

Resumé

Conrad Adolph von Albrecht sa pri vytváraní opisu „Slávnostnej sály“ Dvorskej knižnice (Prunksaal⁸²) očividne nachádzal v publicisticky citlivej konkurenčnej situácii. Pravdepodobne až publikovanie *Dilucida Repraesentatio* (1737) definitívne pochovalo plán na vytlačenie *Albrechtovho kódexu*. Nakoľko je celkovo nápadné, že *Albrechtov kódex* ponúka len relatívne málo textu, resp. len málo dlhších súvislých textových pasáží, získava časť o Dvorskej knižnici mimoriadny význam. So zreteľom na ich kvantitatívny vzťah musíme v tomto prípade vnímať text a obraz v úzkom vzájomnom prepojení. Albrechtov text o Dvorskej knižnici je okrem toho aj dôležitým meradlom pre posudzovanie jeho konkrétneho konceptuálneho podielu: nikde inde sa rozdiel medzi detailne sfor-

mulovaným textom a maliarskym prevedením nezdá byť väčší ako pri Dvorskej knižnici. Nikde inde nebol čitateľ konfrontovaný s takým množstvom mytologických a alegorických informácií a na nijakom inom mieste sa tento *concettista* nestretol s takým skúseným umelcom ako Daniel Gran. Napriek tomu, že sa presný pomer medzi „pôvodným“ programovým textom a verziami v *Albrechtovom kódexe*, ako aj v Cod. 8334 dá len ťažko určiť, možno – na základe tu predložených indícií – vychádzať z toho, že pôvodný program pre Dvorskú knižnicu vznikol o niečo skôr ako *Albrechtov kódex* a bol potom do kódexu buď skopírovaný, alebo Albrechtom s variáciami odpísaný, resp. zostavený.

Übersetzung ins Deutsche von Eva Gruber

⁸² MATSCHE 1981 (wie Anm. 10), Bd. 1, S. XI, vgl. die Kritik bei NUSSBAUM 1983 (wie Anm. 10), S. 177.

Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche und der Heiligen Brunnenkapelle in Mariatal

Szabolcs SERFŐZŐ

Die Paulinerkirche in Mariatal (Marianka/Mária-völgy) 15 km nördlich von Preßburg (Bratislava/Pozsony) galt in der frühen Neuzeit als einer der bedeutendsten Wallfahrtsorte in Ungarn, während das Kloster als Zentrum der ungarischen Ordensprovinz fungierte.¹ Der vom seligen Eusebius um 1250 gegründete Paulinerorden, der Orden des heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers, war lediglich nominell ein Einsiedlerorden: Die Pauliner lebten nämlich seit dem 14. Jahrhundert in Mönchsgemeinschaften und folgten den Regeln des Heiligen Augustinus. Mehrere mittelalterliche Klostergründungen der Pauliner gehen auf König Ludwig den Großen (1342–1382) zurück, u.a. jene in Mariatal; zu diesem Zwecke schenkte 1377 der König dem Orden die zur Festung von Ballenstein (Pajštún/Borostyánkő) gehörende „Thaller“ Marienkirche.² Die jetzige Mariataler Kirche, die ihre gotische Form bis heute bewahrte, kann auf Grund ihrer Gliederungsformen wie z.B. des Netzgewölbes des Schiffes auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert werden.³

Die Klöster des Ordens vernetzten sich bereits im Mittelalter im gesamten Ungarn; auf den von den

Türken besetzten Gebieten wurden jedoch seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Klöster der Pauliner vernichtet. Auch das administrative Zentrum des Ordens, das Laurentiuskloster bei Ofen/Buda (heute Budapest-Budaszentlőrinc), in dem seit 1381 die Reliquien des heiligen Paulus von Theben aufbewahrt waren, wurde 1526 zerstört, und somit wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Zentrale nach Mariatal nahe Preßburg und Tyrnau (Trnava/Nagyszombat), den beiden neuen säkularen und kirchlichen (katholischen) Verwaltungszentren des Landes, verlegt. Hier war der Sitz des Ordensgenerals (*prior generalis*) und hier tagte das Generalkapitel, das oberste Leitungsorgan des Ordens.

Dank den Mirakeln der Mariataler Gnadenstatue avancierte die Paulinerkirche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsorte des Landes. Die Verehrung der Jungfrau von Mariatal lässt sich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen.⁴ Der Antrag der Ungarischen Hofkammer, der 1625 für die Rekonstruktion der von Gábor Bethlens Soldaten zerstörten und geplünderten Kirche beim Geheimen Rat eingereicht

¹ Zur Geschichte des Paulinerklosters siehe ČÍK, X. S.: *Dejiny Mariatálu* [Die Geschichte von Mariatal]. Marianka 1942; PÁSZTOR, L.: A máriavölgyi kegyhely a XVII – XVIII. században [Der Gnadenort Mariatal im 17. – 18. Jahrhundert]. In: *Regnum Egyháztörténeti Évkönyv*, 5, 1942 – 1943, S. 563-600.

² Vgl. *Documenta Artis Paulinorum. A Magyar rendtartomány kolostorai (Gyéressy B. regesztái alapján)* [Documenta Artis Paulinorum. Die Kloster der ungarischen Ordensprovinz (Auf Grund der Regesten von B. Gyéressy)]. Hrsg. M. TÓTH. Budapest 1976 (im Folgenden *DAP*), Bd. I, S. 279; ČÍK 1942 (wie Anm. 1), S. 42.

³ Vgl. BODÓ, B.: A dobrakucsai pálos kolostor. Adalékok a 15. század első felének pálos építészetéhez [Die Paulinerkloster von Dobra Kuća. Beiträge zur Paulinerarchitektur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts]. In: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon*. Hrsg. T. KOLLÁR. Budapest 2010, S. 295-391, hier S. 324.

⁴ Selbst wenn die Gnadenstatue, die die thronende Madonna darstellt, auf den 14. – 15. Jahrhundert datieren lässt und Gaben für die Paulinerkirche in Mariatal mehrfach in Preßburger Testamenten des 15. Jahrhunderts Erwähnung finden,

wurde, spricht von Mariatal als einem berühmten Wallfahrtsort.⁵ In einem Tagebucheintrag des Prager Erzbischofs Ernst Adalbert von Harrach, der im September 1639 Mariatal besuchte, wird die Kirche ebenfalls als bekannter Gnadenort erwähnt.⁶ Den Aufschwung des Kultes zeigt eindeutig, dass im Jahre 1661 das erste Mirakelbuch des Gnadenorts erschien, in dem neben den Wundertaten der Jungfrau von Mariatal die Ursprungslegende des Wallfahrtsortes beschrieben wurde.⁷ Die Veröffentlichung des Bandes förderte Erzbischof György Lippay, der bereits im Jahre 1647 4000 Gulden für die Sanierung der angeblich verfallenen Kirche gestiftet hatte.⁸ Lippays Bruder Gáspár (gest. 1654), Gespan des Komitats Bars, ließ um 1650 einen mit dem Wappen der Familie Lippay verzierten neuen Gnadenaltar aus Holz in der Kirche aufstellen.⁹ Den Erzbischof muss wohl die Absicht geleitet haben, den Kult um die Mariataler Jungfrau zu stärken: Sie wurde bereits im Titel des

Mirakelbuchs von 1661 als *Magna Hungariae Domina*, d.h. als die höchste Patronin des Landes bezeichnet.¹⁰ Diese Botschaft akzentuierte auch der Stich auf dem Vorsatzblatt des Bandes, der von Elias Widemann erstellt wurde: Hier ist die Gnadenstatue mit Herrschaftsinsignien (Krone, Zepter und Reichsapfel) dargestellt und von Emblemen, die auf die Invokationen der Lauretanischen Litanei, d.h. auf die wichtigsten Titel von Maria verweisen, sowie vom Wappen des Erzbischofs umgeben. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass der Erzbischof Lippay Mariatal zum Pendant, ja gar zum Rivalen des Wallfahrtsortes von Mariazell machen wollte, das von ungarischen Pilgern immer massenhafter aufgesucht wurde.¹¹ Seine Bemühungen erwiesen sich nur zum Teil als erfolgreich, denn es war primär die Mariazeller Wallfahrtskirche, die der ungarischen katholischen Aristokratie seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Schauplatz der sakralen Repräsentation diente.

kann nicht als erwiesen betrachtet werden, dass die Kirche bereits im späten Mittelalter ein Wallfahrtsort war; die Gaben sind vielmehr als Unterstützung der von Preßburger Bürgern ebenfalls geschätzten Paulinergemeinschaft zu betrachten. Vgl. ORTVAY, T.: *A városlakosság családai, anyagi, értelmi és vallásérvölési élete, 1300 – 1526. Pozsony város története, II. 4* [Das familiäre, materielle, intellektuelle und religionsethische Leben der Stadtbevölkerung, 1300 – 1526. Die Geschichte der Stadt Preßburg, II. 4]. Pozsony 1903, S. 388. Bemerkenswert ist indessen, dass Barbara Edelpöck, die Mutter von Johann Corvinus, in ihrem Testament von 1491 Gegenstände aus Gold und Silber den Kirchen in Mariazell und Mariatal vermachte. Die Mariataler Kirche wurde wohl unterstützt, weil ihr erster Mann, Friedrich „von Enzersdorf“ vermutlich aus Preßburg stammte. Siehe *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458 – 1490*. Hrsg. P. FARBAKY u.a. Budapest 2008, Kat. Nr. 14.10.

⁵ Wien, ÖStA HHStA HKA, Hoffinanz-Ungarn, rote Nr. 128, Konv. Oktober 1625, fol. 56: „*Locus autem iste est Deiparae Virginis, in ejusdemque singulis festivitibus coetu hominem, et concursu, ex longinquas partibus peregrinantium celeberrimus, et miraculis nobilissimus...*“ (Ich danke István Fazekas für die genauen Angaben.)

⁶ *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598 – 1667)*. Hrsg. K. KELLER – A. CATALANO. Wien 2010, Bd. 4, S. 608.

⁷ Vgl. GRIESKIRCHER, F.: *Magnae Ungariae Dominae, unici Dei Matris admirabilis mirabilia...* Viennae 1661, S. 86-88. Für die Analyse vgl. KNAPP, É. – TÜSKÉS, G.: Das erste Mirakel-

buch von Mariatal (1661) und seine Wirkungsgeschichte. In: *Simpliciana*, 21, 1999, S. 213-232. Grieskircher zufolge habe György Lippay 1634 – noch als Bischof von Veszprém (Wesprim) – eine Dankwallfahrt nach Mariatal geleitet, nachdem die Pestepidemie in seinem Kirchenkomitat beendet war.

⁸ Vgl. EGGERER, A.: *Fragmen panis corvi... Annalium Ordinis Sancti Pauli primi eremitaе*. Viennae 1663, S. 350.

⁹ Vgl. *DAP*, Bd. I, S. 282, 320.

¹⁰ Die Verehrung Marias als Landespatronin war im Mitteleuropa des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Dem Biografen von Ferdinand II. zufolge apostrophierte der Kaiser die Madonna von Mariazell als „*Magna Mater*“. Vgl. LAMORMAINI, W.: *Ferdinandi II. Romanorum imperatoris virtutes*. Viennae 1638, S. 60. Die Dedikationsinschrift auf der Mariensäule, die 1647 Am Hof in Wien aufgestellt wurde, titulierte Maria „*Patrona et Domina Austriae*“.

¹¹ István Fazekas weist darauf hin, dass der ungarische Klerus zu dieser Zeit die Wallfahrtsorte in Ungarn (u.a. Mariatal) gegenüber Mariazell bevorzugte; dies wurde auch durch das auffallende Fernbleiben der Erzbischöfe Imre Lósy und György Lippay vom steirischen Wallfahrtsort deutlich. Siehe FAZEKAS, I.: Mariazell und der ungarische Adel zur Zeit des Barock. In: *Mariazell und Ungarn. 650 Jahre religiöse Gemeinsamkeit*. Hrsg. W. BRUNNER et al. Esztergom – Graz 2003, S. 102-114, hier S. 112. Zu den Bezügen des Wallfahrtsortes Mariazell zu Ungarn vgl. noch *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung*. Hrsg. P. FARBAKY – Sz. SERFÖZŐ. Budapest 2004.

Die sich im 17. Jahrhundert etablierende Tradition verband mit der Person von Ludwig dem Großen nicht nur die Gründung des Mariataler Klosters, sondern auch den Beginn der Verehrung der Gnadenstatue: Somit wurde der Ursprung der barocken Verehrung der Jungfrau von Mariatal ins Mittelalter rückprojiziert. Die Ursprungslegende des Wallfahrtsortes entwickelte sich graduell während des 17. – 18. Jahrhunderts durch die Vermischung von Motiven mit Topos-Charakter, was sich auf Grund von zeitgenössischen Mirakelbüchern und den so genannten marianischen Atlanten nachvollziehen lässt.¹² Der Überlieferung nach, die sich bis Mitte des 18. Jahrhunderts verfestigte, soll die Marienstatue von einem (Pauliner) Einsiedler aus dem Tal neben Preßburg um 1030 geschnitzt worden sein, der nach dem Tod des Königs Stephan (1038) und während Sámuel Abas Herrschaft, als die Christen verfolgt wurden, die Statue in einer Baumhöhle an einem Brunnen vor den Heiden versteckte. Die Statue blieb lange unentdeckt, bis sich an dem Brunnen wundersame Heilungen vollzogen haben. Der Legende nach soll das erste Mirakel bei den beiden Missgeburtssäuglingen der Frau eines Wegelagerers stattgefunden haben, die von ihrer Mutter – angeregt von einer wundersamen Hymne – im Brunnenwasser abgewaschen wurden und gleich geheilt waren. Später sollen sich ein blinder Bettler und eine krüppelhafte Frau ebenfalls nach einer wundersamen himmlischen Weisung waschen haben und sofort geheilt worden sein. Von der Existenz der vor langem versteckten Statue wusste jedoch noch niemand. Sie wurde letztendlich von einem Paulinermönch entdeckt, der oft zu Gott gebetet haben soll, die Ursache der Wunder an diesem Brunnen erfahren zu können. Eines Morgens soll er beim Spaziergang und Meditieren in der Nähe des Brunnens ein wundersames Licht gesehen haben, und als er sich dem Licht neugierig näherte, fand er im Brunnenwasser die Marienstatue, die er dann auf

den Altar einer kleinen Kapelle stellte. Nachdem Ludwig der Große von den Wundertaten erfahren hatte, gründete er ein Kloster und eine Kirche für die Pauliner unweit der Quelle; als die Kirche fertig gebaut wurde, stellte der König die Statue auf den Altar eigenhändig auf. In den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Wallfahrtsbüchlein taucht dann auch das folgende Moment auf: Als Ludwig der Große, nachdem er von seiner Dankwallfahrt nach Mariazell, die er anlässlich des Sieges über die Türken unternommen hatte, zurückgekehrt war, von den Wundern der Mariataler Jungfrau erfuhr, stattete er dort einen Besuch ab und ließ eine Kirche bauen, vor deren Altar er sich und sein Land dem Schutz Marias anvertraute, indem er die Jungfrau mit den Worten der Marianischen Antiphon „Salve Regina“ ansprach: „O Clemens, O Pia, O Dulcis Virgo Maria“.¹³ In seinem die Geschichte des Mariataler Gnadenortes in Hexametern beschreibenden Werk berichtet Odó Koptik, ein ehemaliger Benediktinermönch aus Mariazell, bereits davon, dass Ludwig der Große bei seiner Wallfahrt nach Mariazell den Wunsch in seinem Herzen getragen haben soll, vor der nahen Türkengefahr bei Maria in seinem eigenen Land Schutz finden zu können. Als er dann in der Mariataler Jungfrau die Patronin des Landes zu entdecken glaubte, ließ er für sie eine mit der Mariazeller Kirche vergleichbare Kirche bauen.¹⁴ Koptik brachte somit die Schutzfunktion von Maria, die in der Gestalt der Mariataler Gnadenstatue verehrt wurde, mit der ungarischen Nationalgeschichte in Einklang. In dieser frommen Überlieferung spitzen sich jene im Zusammenhang mit dem Erzbischof Lippay erwähnten Bestrebungen zu, die darauf abzielten, Mariatal als ungarischem Pendant von Mariazell Geltung zu verschaffen.

Grieskirchers Chronik erwähnt darüber hinaus, dass seit Ferdinand I. jeder Habsburgerherrscher, der zum ungarischen König gekrönt wurde, einen

¹² Vgl. GRIESKIRCHER 1661 (wie Anm. 7); ESTERHÁZY, P.: *Az egész világon levő Csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föltett eredeti* [Kurze Darstellung der Ursprünge der Bilder von der wundertätigen Selig-Heiligen Jungfrau]. Nagyszombat 1690. Facsimile-Ausgabe: Budapest 1994, S. 74.

¹³ KOLLENICZ, A.: *Der in dem Acker verborgene Schatz*... Wiener Neustadt 1714, S. 39; KUMMER, L.: *Puteus aquarum viventium*.

Marianischer Gnaden Brunn, das ist Beschreibung der... wunderbahren Marianischen Statuen, Ursprung und Würckungen der... Mutter Gottes in Maria Thal... Pressburg 1734, S. 34.

¹⁴ KOPTIK, O.: *Thalleidos Liber*... Sopron 1744, S. 23, 38. Zur Analyse vgl. SZÖRENYI, L.: *Mária, a magyar történelem tanúja*. Koptik Odo [Maria, Zeugin der ungarischen Geschichte. Odo Koptik]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 81, 1987, S. 440-448.

Besuch in Mariatal abstattete.¹⁵ Dieser Befund lässt sich in den Quellen seit 1647 nachweisen: Die sich anlässlich von Landtagssitzungen und Königskrönungen in Preßburg aufhaltenden Habsburgerherrscher suchten die Mariataler Kirche in Begleitung von Repräsentanten der ungarischen Stände regelmäßig auf.¹⁶ Dadurch, dass die fromme Tradition den Anfang des Kultes des Gnadenorts mit der Person von Ludwig dem Großen verband, erlangte Mariatal eine wichtige Rolle in der Repräsentation der als ungarische Könige herrschenden Habsburger. Die Mariataler Besuche der Habsburgerkönige, die zur dynastischen Tradition wurden, konnten dadurch, dass sich die Herrscher in ihren Devotionen stets als ehrwürdige Nachfahren von Ludwig dem Großen identifizierten, zu bedeutenden Instrumenten in ihrer sakralen Repräsentation und symbolischen Machtlegitimierung werden. Dem Wallfahrtsort Mariazell kam allerdings eine ähnliche Funktion in der Repräsentation der Habsburgerdynastie zu: In der Geschichte des Ortes soll nämlich Ludwig der Große ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt haben. Vergleichbar ist in dieser Hinsicht auch noch die habsburgische Verehrung des Wallfahrtsortes Stará Boleslav (Altbunzlau) bei Prag, der Schauplatz des Martyriums heiligen Wenzels, Schutzpatron von Böhmen.

¹⁵ Vgl. GRIESKIRCHER 1661 (wie Anm. 7), Lib. I, cap. 79.

¹⁶ Die Quellen besprechen folgende Besuche: Ferdinand III. und IV. – 1647; Leopold I. – 1659, 1662, 1688; Karl VI. – 1712; Maria Theresia – 1741, 1751, 1755, 1764, 1766. Siehe SERFŐZŐ, Sz.: A zarándokhelyek szerepe a Habsburg dinasztia reprezentációjában a 17. – 18. században [Die Rolle der Wallfahrtsorte in der Repräsentation der Habsburgerdynastie im 17. – 18. Jahrhundert]. In: *Századok*, 144, 2010, Nr. 5, S. 1183-1223.

¹⁷ OROSZ, F.: *Liber historicus ecclesiae Thallensis* [1733] (Budapest, Universitätsbibliothek ELTE, Handschriftensammlung, Ab 179), S. 18: „[1697] *D. Baro Johannes Maholányi Regiae Praesentiae Personalis hunc iterum causa devotionis adveniens, cum vidisset capella Sacri Fontis a se aedificari coeptam necdum esse perfectam, solus ejusdem perficiende curam in se assumpsit, qua ut tanto citius consummaretur, qualibet septimana suum Provisorem huc exmittebat, ex Posonii artifices omnes exolvebat, quae et omnio hoc Anno liberali beneficentia et singulari ejusdem patroni industria cura, et vigilantia, ad eam, quod hodie visitur, formam deducta et perfecta est, cui, uti et posteris ejus benedicat Virgo Maria.*“ Vgl. DAP, Bd. I, S. 284; KOLLENICZ 1714 (wie Anm. 13), S. 42: „... [das] *Gnaden Brünnelein, als...*

Im Zusammenhang mit dem Aufschwung des Kultes um die Mariataler Jungfrau nahm die Barockisierung des Innenraums der Mariataler Kirche um die Mitte des 17. Jahrhunderts ihren Anfang. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wurden zahlreiche Kapellen und Statuen am Weg, der von der Kirche zum Heiligen Brunnen führte, aufgestellt, die somit auch die Umgebung der Kirche gleichsam als barocke sakrale Landschaft inszenierten. Am Anfang dieser Entwicklung wurde 1696 über den Brunnen, in dem der Legende nach die Gnadenstatue entdeckt wurde, eine Kapelle erbaut; der Bau wurde vom Generalvikar László Nádasdy initiiert und vom königlichen Statthalter János Maholányi finanziert.¹⁷ Im selben Jahr wurde das Gewölbe der Kapelle mit Fresken verziert, die Szenen aus der Ursprungslegende des Gnadenorts darstellten; die auf Kosten von Maholányi verfertigten Deckenmalereien stammen von einem unbekanntem Pressburger Maler.¹⁸ Die Witwe Maholányis ließ dann 1702 einen Altar in der Kapelle aufstellen.¹⁹

Das Gewölbe der in der Mitte mit Rippenkuppel versehenen Kapelle mit Vierpassgrundriss wird durch acht Freskenfelder verziert, die um 1850 bzw. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark übermalt wurden. Die Deckenmalereien wurden bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach

erfindungs-Orth... [d.h. der Gnadenstatue, hat] vor 16 Jahren... Herr Johann Maholany... mit einer schönerbauten Capeln umgeben, worinnen die erzählte begebenheiten und Wunder-werck durch einen kunstreichen Mabler-pemsel zur jedermänglich genugsamen unterricht seind entworfen worden.“

¹⁸ 1859 berichtet Arnold Ipolyi von den Deckengemälden der Kapelle wie folgt: „*Der ältere Maler hinterließ in seinem mit schönen Pinselstrichen gemalten Werk seinen Namen nicht; an seiner Stelle aber hinterließ der Pfuscher, der vor kurzem die Malereien erneuerte, neben seiner Schmiererei seinen eigenen Namen.*“ Vgl. IPOLYI, A.: *Fehérhegyeségi utiképek* [Weißberger Reisebilder]. In: *Vasárnapi Ujság*, 6, 11. 9. 1859, S. 435. József Csákós bezeichnet den sonst in der Fachliteratur unbekanntem Anton Zettl als den Meister der Fresken, der allerdings wohl nur die Renovierung im 19. Jahrhundert zu verantworten hatte; Zettls Signatur wurde jedoch durch eine spätere Übermalung verdeckt. Vgl. CSÁKÓS, H. J.: *Donner-Spuren in Mariathal bei Pressburg*. In: *Forum* [Bratislava], 6, 1936, S. 169.

¹⁹ DAP, Bd. I, S. 284. Der heutige Altar wurde 1771 vom Prior Bertalan Orlay gestiftet an Stelle des früheren, hölzernen und verwitterten Altars. Vgl. DAP, Bd. I, S. 337.

beschrieben und abgebildet,²⁰ woraus sich schließen lässt, dass die Übermalungen nur in geringerem Maße die ursprünglichen Kompositionen der Bildfelder modifizierten.

Auf der Kuppel und auf dem Gewölbe der Apsiden, die mit Akanthusblätterförmigem Stuck verziert sind, befinden sich jeweils vier ovale Bildfelder. Über jedem Bildfeld ist eine lateinisch verfasste, die jeweilige Szene interpretierende Inschrift zu lesen. Der Bildzyklus beginnt mit jener Szene auf der Apsis über dem Eingang, die den Paulinereremit darstellt, der die Madonnenstatue in der Baumhöhle versteckt.²¹ Im Hintergrund der Szene sind brennende Häuser und Kavalleristen zu sehen, die auf die Heidenrevolten nach dem Tod des Heiligen Stephan hinweisen.²² Die beiden seitlichen Bildfelder der Kuppel stellen die beiden ersten Wundertaten der Statue dar: Die Frau des Räubers wäscht ihre Kinder im Brunnenwasser und der blinde Bettler sowie die krüppelhafte Alte durch das Wasser geheilt.²³ Das

dritte Bild der Kuppel, das sich auf der Eingangsseite befindet, zeigt den Paulinerermit, der die mit wundersamem Lichtkranz umgebene Marienstatue im Wasser des Brunnens entdeckt.²⁴ In der Mitte der Kuppel, in der Höhe des Bogenscheitels wurde die Taube des Heiligen Geistes mit gespannten Flügeln in ein rundes Bildfeld gemalt.²⁵ Auf dem Gewölbe der rechten Apsis der Kapelle tragen die Pauliner die Gnadenstatue aus der alten Holzkapelle feierlich in die von Ludwig dem Großen erbaute Kirche; auf der gegenüberliegenden Seite ist der König, der die Gnadenstatue auf den Altar stellt, mit seiner Begleitung zu sehen [Abb. 1].²⁶ Auf dem Gewölbe des Chors, hinter dem Altar und unmittelbar über dem heiligen Brunnen ist János Maholányi mit seiner Frau, Erzsébet Amadé, und seinen Kindern abgebildet, der den Plan der Kapelle in der Hand hält.²⁷ Auf dem vierten Gemälde der Kapelle, über dem Altar sind schließlich die Mäzene des Gnadenorts zu sehen, die den Heiligen Brunnen umstellen.²⁸ An die Ecken

²⁰ Die lateinische Übersetzung des 1734 publizierten Mirakelbuches (vgl. Anm. 13), die unter dem selben Titel erschien, wurde mit 9 Kupferstichen illustriert, die die einzelnen Deckenfresken der Brunnenkapelle darstellen; die Unterschriften der Stiche, die von Joseph Jäger erstellt wurden, sind identisch mit denen der Deckenmalereien. Vgl. *Putens aquarum...* Tyrnaviae 1742. Die ungarische Ausgabe, die 1743 unter demselben Titel, jedoch ohne Illustrationen veröffentlicht wurde, gibt ebenfalls einen Überblick über die Fresken der Kapelle. Vgl. *Putens... Élő vizék kúttya...* Nagyszombat 1743. Koptiks oben zitiertes Werk befasst sich auch mit den Deckenmalereien der Brunnenkapelle. Vgl. KOPTIK 1744 (wie Anm. 14), S. 50-51.

²¹ Die Inschrift über dem Bildfeld („*Thesaurus in agro absconditus*“) ist mit dem Titel des Mirakelbuchs von 1714 identisch. Vgl. Anm. 13.

²² In seiner bereits zitierten Beschreibung interpretierte Ipolyi die Szene irrtümlich als König Ludwigs Schlacht gegen die Türken, der in der Ursprungslegende des Mariazeller Gnadenorts überliefert wurde. Diese irrtümliche Deutung wurde von der späteren Literatur übernommen. Vgl. GARAS, K.: *Magyarországi festészet a 17. században* [Die Malerei in Ungarn im 17. Jahrhundert]. Budapest 1953, S. 26; MAROSI, E.: A 14. – 15. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése [Einige Fragen der europäischen Lage der ungarischen Kunst im 14. – 15. Jahrhundert]. In: *Arx Hungarica*, 1, 1973, S. 25-66, hier S. 54.

²³ Die Inschriften über den Bildfeldern lauten: „*Monstrat se, monstris etiam matrem*“; „*Profert lumen coecis et medicinam aegris*“.

²⁴ Die Inschrift über dem Bildfeld lautet: „*Pulchra ut luna, electa ut sol*“ (Cant. 6.9).

²⁵ Den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Beschreibungen der Deckenmalereien nach soll um der Taube des Heiligen Geistes die Inschrift „*Spiritus Domini ferebatur super aquas*“ zu lesen gewesen sein, die jedoch im Zuge der späteren Übermalung verdeckt wurde.

²⁶ Die Inschriften über den Bildfeldern lauten: „*Fons amoris venit de aquarum maceris*“; „*O Clemens, O Pia, O Dulcis Virgo [!] Maria*“. Der bereits zitierten Beschreibung der Deckenfresken nach (vgl. Anm. 20) soll der Abschluss der ursprünglichen Inschrift „*Virgo Maria*“ geheißen haben; im Zuge der Übermalung wurde jedoch „*Virgo*“ durch „*Aqua*“ ersetzt.

²⁷ Die Inschrift über dem Bildfeld lautet: „*Reparatrix, consolatrix desperantis animae*“.

²⁸ Die Inschrift über dem Bildfeld lautet: „*Locus hic in quo steterunt pedes nostri, sanctus est*“. Die zitierten Beschreibungen der Deckenmalereien (vgl. Anm. 20) geben Folgendes an: Links steht der Palatin Pál Esterházy, neben ihm der Erzbischof von Kalocsa, der frühere Paulinergeneral Márton Borkovics (1597 – 1687). Da letzterer zur Bauzeit der Brunnenkapelle nicht mehr am Leben war, ist der mit Brustkreuz und im Paulinerhabit dargestellte Erzbischof vielmehr mit Pál Széchenyi (1645 – 1710) zu identifizieren, der aus einem Paulinerermit zum Erzbischof von Kalocsa gewählt wurde und 1696 mit Pál Esterházy bei der Grundsteinlegung der Kapelle anwesend war. Vgl. *DAP*, Bd. I, S. 283. Den Beschreibungen nach sind rechts der Ordengeneral Gáspár Mallechich (1648



1. Mariatal, Heilige Brunnkapelle, Fresko auf dem Gewölbe der Apsis auf der linken Seite: Die Gnadenstatue wird von König Ludwig dem Großen auf den Altar gestellt.

der Kapelle, auf die Friese des Gesimses wurden darüber hinaus acht kleinformatige, quadratische Bildfelder angebracht, welche die Gläubigen darstellen, die durch die Gnade der Mariataler Jungfrau geheilt wurden und Maria mit den Invokationen der Lauretanischen Litanei preisen.

Im Rahmen der graduellen, beinahe ein Jahrhundert währenden Barockisierung des Innenraums der gotischen Kirche von Mariatal wurden im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts der Chor sowie das Schiff in mehreren Schritten ausgemalt. Die Renovierungsarbeiten im Barock beschränkten sich auf den Innenraum der Kirche, wodurch das äußere Erscheinungsbild des Gebäudes seinen gotischen Charakter bewahren konnte: So erweckte die Kirche nach wie vor den Eindruck eines alten Gebäudes und suggerierte einen mittelalterlichen Ursprung.

Abgesehen von den Seitenkapellen, die zwischen den Strebepfeilern ausgebaut wurden, ließ die Barockisierung des Innenraumes die gotische Struktur des Baus unberührt, der aus einem vierjochigen Schiff mit Netzgewölbe und einem dreijochigen Chor mit polygonalem Abschluss besteht. Der barocke Charakter des Kircheninneren entstand somit neben der barocken Einrichtung dadurch, dass die Wandflächen mit Kunstmarmor, die Gewölberippen mit Stuckdekoration verdeckt und einzelne Bildfelder auf die Gewölbeflächen zwischen den Rippen aufgetragen wurden.

– 1702) sowie der *generalis secretarius* der Pauliner und spätere Erzbischof Imre Esterházy zu sehen, während auf der rechten Seite János Maholányi steht.

Anhand der Quellen lässt sich der Prozess der Barockisierung seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in groben Linien verfolgen: In den 1640-er Jahren wurde der spätgotische Lettner vor dem Altar nach der Weisung des späteren Palatins Pál Pálffy entfernt,²⁹ und um 1650, wie bereits erwähnt, ließ Gáspár Lippay einen neuen Gnadenaltar aufstellen.³⁰ In den 1670-er Jahren veranlasste der Ordensgeneral János Kéry, die verfallene Kirche zu renovieren. Vermutlich wurden auch die Seitenkapellen aus diesem Anlass zwischen den gotischen Strebepfeilern ausgebaut, indem man die Seitenwände des Schiffes durchbrach.³¹ 1683 wurde die Kirche von Thökölys Truppen geplündert und in Brand gesetzt.³² Der Kirchturm wurde 1694 gebaut und im selben Jahr konnte der wiederhergestellte Gnadenaltar eingeweiht werden.³³ Einige Jahre davor, 1687, wurde ein vergoldetes Eisengitter vor dem Gnadenaltar errichtet, das den Altarraum vom Schiff trennte und Porträts von Heiligen des Paulinerordens sowie ungarische Heilige zeigte. Das

Gitter trug die Inschrift: THALENSIS DIVA VIRGO MARIA PATRONA REGNI HUNGARIAE A BENEFACTORIBVS EXORNATA.³⁴

Als erster Schritt in der malerischen Dekoration des Kircheninneren erfolgte 1703 die Ausmalung des gotischen Altarraums: Stuckarbeiten und Fresken wurden aus Initiative vom Definitor der Ordensprovinz András Kollenics an die Wände angebracht, mit der finanziellen Unterstützung von Miklós Antal Lippay, dem Propst von Neustadt an der Waag (Nové Mesto nad Váhom/Vágújhely) und Neffen von Erzbischof Lippay.³⁵ 1736 malte ein unbekannter Maler den Altarraum wieder aus. Die 1769 von Josef Ignaz Mildorfer zum Teil übermalten³⁶ und 1877 im Zuge der puristischen Restaurierung zerstörten Wandmalereien sollen den zeitgenössischen Beschreibungen zufolge Szenen aus der Ursprungslegende des Gnadenorts und die Wundertaten der Jungfrau von Mariatal dargestellt haben.³⁷ Zwei weitere Bilder wiesen auf die be-

²⁹ DAP, Bd. I, S. 281. Die Aufzeichnung des Prager Erzbischofs Harrach besagt Folgendes: „Den chor in der kirchen hatt vor 160 jahren ein frau Sophia von Waldstein gebanet.“ Vgl. *Die Diarien...* (wie Anm. 6), Bd. 4, S. 608. Sophia Waldstein war die Frau des Landesrichters Péter Szentgyörgyi (gest. 1512).

³⁰ Der frühere Altar, in dessen Mitte, wie Harrach berichtet, die Gnadenstatue stand, ließ die Stadt Preßburg aufstellen, wovon auch das Stadtwappen Zeugnis ablegte. Vgl. DAP, Bd. I, S. 281, 282, 320.

³¹ Vgl. DAP, Bd. I, S. 311. Zur Aufstellung der Seitenaltäre vgl. *Ibidem*, S. 309, 312. Die aus dem 17. Jahrhundert stammende Stuckverzierung blieb auf dem Gewölbe der Heilig-Grab-Kapelle, an der Nordseite des Schiffes, erhalten.

³² DAP, Bd. I, S. 315.

³³ *Ibidem*, S. 283.

³⁴ *Ibidem*, S. 282, 283, 320.

³⁵ Vgl. OROSZ 1733 (wie Anm. 17), S. 17: „[1703] Circa festum Natae B.M.V... inchoavit piuum opus R. P. Andreas Kollenics... Definitor Provincialis, circa sanctuarium ecclesiae nostrae, illud gratiosa stucatura et eleganti pictura exornando, agente patrono Ill. et Rev. Domino Antonio Lippay praeposito Vágh-Újhelyensi.“ Vgl. DAP, Bd. I, S. 284. Zum Universitätsthesenblatt von Miklós Lippay (1677) vgl. GALAVICS, G.: Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien. In: *Die Jesuiten in Wien*. Hrsg. H. KAR-

NER – W. TELESKO. Wien 2003, S. 113-130, hier S. 122.

³⁶ Mildorfer wurde 1769 vom Prior von Mariatal, Bertalan Orlay, beantragt, den Altarraum auszumalen. Vgl. DAP, Bd. I, S. 335. Die Deckenmalereien des Schiffes wurden gleichzeitig von italienischen Malern restauriert. Vgl. DAP, Bd. I, S. 336. Orlay war 1733 bis 1737 Zögling des Collegium Germanico-Hungaricum in Rom, und stand bereits früher im Kontakt mit Mildorfer, als er als Prior des Paulinerklosters in Sassin (Šaštín-Stráže/Sasvár) in den 1750-er Jahren Mildorfer beauftragte, die Fresken für die Sassiner Kirche zu malen. Vgl. SERFŐZÓ, Sz.: Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin. Betrachtungen zum Freskowerk Jean-Joseph Chamants und Joseph Ignaz Mildorfers. In: *Acta Historiae Artium*, 50, 2009, S. 61-73. Arnold Ipolyis bereits zitierte Beschreibung aus dem Jahr 1859 (vgl. Anm. 18) erwähnt noch die Fresken, die im Altarraum die Ursprungslegende des Gnadenorts darstellen („Auf dem... Gewölbe des Brunnens sowie auf dem Spitzbogen der Kirche wurden die wichtigsten Szenen aus der Legende und der Geschichte des Ortes in prächtigen und lebhaften Freskengemälden verewigt.“). Um 1865, noch vor der Regothisierung des Altarraums wurde durch Eduard Nepomuk Kozič eine fotografische Aufnahme von dem Hauptaltar verfertigt, in dessen Hintergrund jedoch lediglich einige Motive der Dekorationsmalerei im Rokokostil zu erkennen sind. Vgl. Abb. 2 auf S. 162.

³⁷ *Diarium Conventus Mariae Thallensis* (Budapest, Universitätsbibliothek ELTE, Handschriftensammlung, Ab 185), Bd. II, S. 243: „[1736] 30. Octobris: Sanctuarium cum picturis et reliquo ornatu deductum est, in quo cernitur depicta tota historia Thaumaturgae Virginis, quis scilicet eam sculpsert, quo tempore persecutionis

sondere Verehrung der Herrscher des Landes um die Jungfrau von Mariatal hin: Auf dem einen Bild war König Ludwig der Große zu sehen, der mit den Worten „*O Clemens, o pia, o dulcis*“ Maria preist (wie auf dem oben bereits erwähnten Bildfeld der Heiligen Brunnenkapelle), und auf dem gegenüber liegenden Bild soll die Figur des Kaisers Leopold I. abgebildet worden sein, der eine ähnliche panegyrische Inschrift auf die Wand anbringt. Diese Darstellung setzte dem kaiserlichen Besuch in Januar 1688 ein Denkmal, als Leopold in den Ruhestunden nach dem Mittagssmahl auf die Wand eines Klosterzimmers eine Inschrift eigenhändig anbrachte: Die Inschrift bestand aus einem die Zahl 1688 ergebenden und die Jungfrau von Mariatal preisenden Chronostichon, das von der Kaiserin Eleonora um ein Herz ergänzt wurde, in dem die Anfangsbuchstaben des Herrscherpaars („*L. E.*“) angebracht wurden, um ihre Hingabe an Maria zu symbolisieren.³⁸ Die beiden Bildfelder mit den der Jungfrau von Mariatal huldigenden ungarischen Königen betonten also den königlichen Rang des Gnadenorts und drückten zugleich jene symbo-

lische Legitimationsbestrebung aus, die in den Mariataler Besuchen der Habsburgerherrscher zum Ausdruck kam.

Die Deckengemälde der Heiligen Brunnenkapelle in Mariatal und die zerstörten Fresken des Altarraums der Kirche mit ihren Darstellungen der Ursprungslegende, der Wundertaten und des Kults des Gnadenorts gelten im ungarischen Denkmalbestand als einzigartig. In Ungarn erhielten nur sehr wenige der barocken Wallfahrtskirchen und der Gnadenkapellen eine repräsentative Ausmalung,³⁹ und es gibt kein zweites Deckengemälde, das wie das Mariataler die Geschichte des Gnadenorts thematisieren würde. Im Gegensatz dazu sind jedoch in mehreren österreichischen und süddeutschen Wallfahrtskirchen Deckenmalereien zu finden, die die Ursprungslegende und die Mirakel des Gnadenorts darstellen wie z.B. in Mariazell (G. B. Colomba, um 1670). Analog zum Freskenzyklus, der im Auftrag der Pauliner mit der Darstellung der Mirakel des Gnadenorts geschaffen wurde, ließen sich auch die Deckengemälde der Wallfahrtskirche Mariatrost (L. Schramm, 1736) und jene der Kirche von Remete bei Zagreb erwähnen,

abscondita fuerit, qualiter cessante persecutione inventa fuerit, quorsum et quibus ceremoniis deportata. Primus quoque fundator hujus Ecclesiae et Monasterii cernitur depictus Ludovicus scilicet Primus Rex Hungariae, qui dum Thaumaturgam viderat, prorupit in haec verba: ‚O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria‘. Leopoldus Primus Imperator ex alia parte videtur depictus, qui in cubiculo in muro dum inviserat Thaumaturgam Virginem, reliquit scripta cerussa sequentia chronographica: EXCELSA VIRGO... Tandem conspiciuntur varia miracula et gratiae, quas Deus diversis personis in extremis periculis constitutis ob invocationem hujus Thaumaturgae Virginis impertitus est.“ Vgl. DAP, Bd. I, S. 322.

chronographischen Danck-Schrift (welche [er] mit eigener Hand in dem Zimmer zu Maria Thall an der Mauer mit Bleyweiß gesetzt) verehret: EXCELSA VIRGO TALENSIS, MIRACVLIS / CLARA, / GRATIIS ET FAVORIBVS CELEBRIS, [1688] VERA MATER ET FAVTRIX SACRI ORDINIS / PAVLINI IN HVNGARIA [1688]

Maria in Maria-Thall ist ein grosser Wunder-Saal. Mit viel Gnaden allda leuchtet, auch die Sünder dort erleuchte. Die sie eine Mutter ehren, jene Maria thut erbören. Wabre Mutter der Pauliner Orden, ist in Thall Maria worden.“

³⁸ BENGER, N.: *Annalium... ordinis... S. Pauli primi eremitaee... 1663 – 1727*. Posenii 1743, S. 249-250; KUMMER 1734 (wie Anm. 13), S. 37: „Dieser andächtigte grosse Welt-Monarch [d.h. Kaiser Leopold I.] wolte niemahlen seine getreue Untergebene in seinem mit Schwert und Sieg eroberten Marianischen Königreich Hungarn in eigener Persohn beglückeseligen und begnaden, zugleich denen publicis Comitibus Regni in... Pressburg beywohnen, wo zuvor oder hernach er nicht diese Gnaden-volle Göttliche Mutter in ihrem Marianischen Thall besuchet, und auf gebogenen Knien andächtig verehret hat, derselben sein gantztes Königreich als einer Patronin dieses Marianischen Königreich anbefohlen. In dem Jahr 1687, da... Josephus der Erste... zu einem Hungarischen König gerönet und erwöhlet ist worden; dazumahlen wollte er nicht widerumb in... Wien einziehen, bevor dieser Durchleuchtigste Welt-Monarch in diesem Gnaden-Orth Mariam besuchet und verehret hat. Ihren Mütterlichen Gnaden sich, sambt... Josephum den Ersten... allerdemüthigst anbefohlen, zugleich wegen grossen genossenen Gnaden diese Göttliche Mutter mit dieser

³⁹ Im Ungarn des Barockzeitalters scheinen die Spenden der Gläubigen nicht einmal an jenen Gnadenorten für kostspielige Fresken ausreichend gewesen zu sein, die wie z.B. Celldömölk (Kleinmariazell) oder Óbuda-Kiscell (Kleinzell bei Alt-Ofen, heute Budapest) die größten Pilgermassen anzogen; die Wallfahrtskirchen erhielten ihre Deckengemälde ausschließlich aus den Spenden von großzügigen Mäzenen. So wurden bspw. die Deckengemälde, die Szenen aus dem Leben Jesu darstellen (L. A. Colomba, 1695 – 1702), in der Franziskanerkirche von Boldogasszony (Frauenkirchen) im Auftrag des Palatins Pál Esterházy fertig gestellt; die Deckenfresken mit christologischer Thematik (J.-J. Chamant, J. I. Mildorfer, 1754 – 1757) wurden auf die Gewölbe der Paulinerkirche von Sassin dank einer indirekten finanziellen Förderung des Herrscherpaars angebracht und auch die Marienkapelle in der Basilika von Tyrnau erhielt ihr Deckengemälde mit der Darstellung von Mariä Krönung (A. Galli-Bibiena, 1739) durch den Auftrag von Erzbischof Imre Esterházy.



2. Mariatal, Paulinerkirche, das Chor vor der Regothisierung, Aufnahme um 1865.

für welche die Stiche eines Mirakelbuchs aus dem Jahre 1672 als Muster dienten.⁴⁰

Zeitlich parallel zur Ausmalung des Chors 1736 wurde ein neuer Hauptaltar (und zugleich Gnadenaltar) als Gabe des Erzbischofs Imre Esterházy

in der Kirche aufgestellt, der in Einklang mit den Wandmalereien die Gnadenstatue mit einem Hinweis auf die Ursprungslegende inszenierte: Über dem symbolischen Brunnen auf dem Tabernakel hielten Engel die Statue der Mariataler Jungfrau hoch, die in einem siebenzackigen goldenen Stern eingefasst wurde. Im Wolkenhimmel über der Statue war die hinunterblickende Figur Gottes mit einem auf die Statue zeigenden Zepter zu sehen. Seine Rolle wurde durch ein biblisches Zitat auf einem Spruchband verdeutlicht, in dem – mit einem Hinweis auf die Lauretanische Litanei – Maria als Morgenstern gepriesen wurde: „*Ostendisti aurorae locum suum*“ („*Hast du der Morgenröte ihren Ort gezeigt?*“) (Hiob 38.12). Vor dem Altar waren die Statuen des Maria huldigenden heiligen Paulus von Theben und des heiligen Antonius der Große zu sehen. Der Altar, der in der Werkstatt von Georg Raphael Donner fertig gestellt wurde, fiel leider 1877 dem puristischen Umbau des Chors, der anlässlich des 500. Jahrestags der Gründung initiiert wurde, zum Opfer. Er kann daher bloß auf Grund von zeitgenössischen Beschreibungen und einer Archivfotografie rekonstruiert werden [Abb. 2].⁴¹

In den 1720-er Jahren kam es zur Barockisierung des Kirchenschiffs und zur Ausmalung des Gewölbes: Dies wurde wiederum durch den Ordensdefinitior András Kollenics initiiert, der bereits 1703 als Auftraggeber der Fresken fungierte. Die Arbeiten setzten 1717 mit der Kunstmarmorierung der Schiffspfeiler und der Bogen der Seitenkapelleneingänge an;⁴² 1724 wurde das gotische Netzgewölbe des Schiffes mit einer dekorativen, farbigen Stuckarbeit versehen, deren Hauptornament das zentrale Motiv des Ordenswappens ist: eine Palme, die auf das Eremitenleben des heiligen Paulus in der Wüste verweist, und daneben die beiden sich aufbäumenden Löwen [Abb. 3].⁴³ Die Fresken wurden vier Jahre später, 1728 von einem unbekanntem Maler um

⁴⁰ TÜSKÉS, G. – KNAPP, É.: Die Illustrationsserien barockzeitlicher Mirakelbücher. In: *Bild-Kunde – Volks-Kunde*. Hrsg. E. KUNT. Miskolc 1990, S. 253-274, hier S. 254.

⁴¹ *Georg Raphael Donner und Bratislava*. Hrsg. M. PÖTZL-MALÍKOVÁ. Bratislava 1992, Kat. 16-17; zur Archivfotografie vgl. Anm. 36.

⁴² *DAP*, Bd. I, S. 285.

⁴³ *Diarium Conventus...* (wie Anm. 37), S. 20: „[1724] *Mains: Die none hujus incepta est stucatura in templo nostro, ex industria R. P. Andree Kollenicz, Ordinis nostri defnitoris Generalis... qui partim ex suo sibi concesso peculio, partim per bonos patronos, inter quos maximum se exhibuit R.P. Josephus Rojesitz hujus sacri loci prior ac Eminentissimi protectoris Ordinis Cardinalis de Saxonia.*“



3. Mariatal, Paulinerkirche, Gewölbe des Schiffs.



4a. M. Fuhrmann: Paulus von Theben flieht in die Wüste, Kupferstich. In: FUHRMANN 1732 (wie Anm. 57).

4b. Mariatal, Paulinerkirche, Deckengemälde des Schiffs: Der heilige Paulus von Theben flieht in die Wüste.

ein Honorar von 1700 rheinischer fl. geschaffen.⁴⁴ Für den Großteil der Kosten kam der Gespan des Komitats Bereg und königlicher Rat Baron János

Szentiványi auf, der sich kurze Zeit davor zum Katholizismus bekannte.⁴⁵

⁴⁴ *Diarium Conventus...* (wie Anm. 37), S. 91: „[1728] R. P. Definitor Generalis Andreas Kollenics... maximam industria circa perficiendum decorem domus Dei ac Mariae palam semper exhibuit. Hic... Pater Anno 1703... sumptibus potiori ex parte sua industria procuratis exornavit eleganti stucatura et picturis hujus Ecclesiae Thallensis Sanctuarium, pro quo ornatu sumptus ad 800 fl ascenderunt. Idem rursus Anno 1724... aggressus es exornare corpus ejusdem ecclesiae Thallensis sumptibus iterum sua industria procuratis, ac stucaturis et picturis ac inaurationibus, marmorizationibusque corpus ejusdem ecclesiae sumptibus iterum sua industria procuratis, ac tandem Deo propitio, Virgine

Thaumaturga Thallensi sanctisque suis patronis opitulantis, totus ille ornatus suum finem sortitus est. (Vera cum magna commendatione sacri loci, et pia curiositate hominum, qui longe majori huc, quam antea, voluptate trabuntur.) Anno 1728 die 11 Octobris. Constitit vero universim florenos Rb. 1700 x 97 praeter victum et lectum, quae N. blis conventus stucatoribus, pictoribus, et marmorizationibus gratuito perstitit.“ Vgl. DAP, Bd. I, S. 287.

⁴⁵ STRESKA, M.: *Annalium Ordinis S. Pauli... 1727 – 1775* [Ms., um 1780, Częstochowa, Paulinerkloster], S. 112: „1734. XXI,

Während die zerstörte malerische Dekoration des Chors den Charakter der Kirche als marianischer Gnadenort ausgedrückt hat, dominiert im Freskenzyklus des Schiffes die Thematik des Paulinerordens.⁴⁶ Zwischen den Bilderzyklen der beiden Raumabschnitte der Kirchen bestanden also markante Unterschiede. Die Wandmalereien des Chors, d.h. des Raumes der Gnadenstatue, priesen die wundertätige Jungfrau von Mariatal,⁴⁷ während die Fresken des als Gemeinderaum – und hier gleichsam als Raum der Mönchsgemeinschaft – dienenden Schiffes das Leben des Patriarchen des Ordens sowie seine Verehrung in Ungarn und seine Mirakel thematisieren. Der epische, mit einer Bildergeschichte vergleichbare Bildzyklus, der aus kleinformatigen Bildfeldern mit Inschriften besteht, stellt drei Themenkreise dar.⁴⁸ Sowohl die Bildfelder mit Stuckrahmen (3-18), die die rautenförmigen Flächen zwischen den Rippen des Netzgewölbes ausfüllen, als auch die sechs größeren Freskenfelder (1, 2, 19-24) an den Seitenwänden unter dem Gewölbe stellen Szenen aus der Legende des heiligen Paulus von Theben dar [Abb. 4b, 5]. Die drei orthogonalen Bildfelder auf der Brüstung des Orgelchors (A-C) zeigen, wie die Gebeine des heiligen Paulus aus Venedig in das Laurentiuskloster bei Ofen gebracht werden [Abb. 6]. Das dritte Thema wird in den acht kleinformatigen und eiförmigen Bildfeldern (M1-M8) auf der Fläche der Gewölbezwickel dargestellt: Diese zeigen die Mirakel des heiligen Paulus des Einsiedlers, d.h. jene Mirakel aus dem 15. Jahrhundert, die den im Laurentiuskloster aufbewahrten Reliquien des Heiligen zugesprochen wurden.

Der Bilderzyklus, der die Legende des Patriarchen des Ordens darstellt, folgt der *vita* des heiligen Pau-



5. Mariatal, Paulinerkirche, Deckengemälde des Schiffes: Ein Rabe bringt dem hl. Paulus und Antonius Brot.

*Mors Andreae Kollenics: Sed et in Mariae Thalensi Ecclesiae pulchram sui memoriam reliquit, cujus testudinem quaquam verus, eleganti pictura, vitam et gestae Divi Patriarchae Nostri Pauli primi Eremitae referente adumbravit, impensas ad id operis, subministrantibus benevolis patronis... inter quos propinquus erat... Joannes Szentivanyi, quem ille apra verum opinionum Lutberi commentis, ad sinceræ religionis castra, avitamque orthodoxa fidei semitam remeavit.*⁴⁶

⁴⁶ Die Fresken des Schiffes wurden 1899 und 1939 stark übermalt. 2001 konnte die Stuckdekoration restauriert werden.

⁴⁷ Dieser Gedanke wurde durch die Inschrift in der Mitte des Triumphbogens verstärkt: „Per Te, Regina clemens, gratiae suae munera largitur Jesus Christus, Filius Tuus, Dominus noster qui est

super omnia Deus benedictus in saecula saeculorum. Amen“ (Hl. Bernhard von Clairvaux: *Sermones in assumptione Beatae Mariae Virginis*, IV. 9).

⁴⁸ Dieses Programm wird durch jenen Bilderzyklus des Gewölbes unter dem Orgelchor ergänzt, der den heiligen Paulus von Theben als Fürbitter darstellt. Der Eremit ist in sechs Bildfeldern als kniender Betender vor einem Kreuz abgebildet, der mit den Zeilen des 129. Psalms (die als Inschrift auf den Spruchbändern zu lesen sind) um die Erlösung der Menschheit zu Christus und Gott betet. Die beiden Bildfelder der mittleren Gewölbeabschnitte stellen die im Purgatorium leidenden und der Heilung harrenden Seelen dar, die mit Sehnsucht den Himmel anblicken.



6. Mariatal, Paulinerkirche, rechtes Bildfeld auf der Brüstung des Orgelchors: Ansicht von Pest-Ofen und Translation der Gebeine des heiligen Paulus von Theben ins Laurentiuskloster bei Ofen im Jahre 1381.

lus von Theben äußerst genau, wie sie vom heiligen Hieronymus aufgezeichnet wurde: Die Inschriften der Bildfelder zitieren den Text von Hieronymus oft wortwörtlich. Hieronymus verfasste bekanntlich seine kurze, zahlreiche fiktive Elemente integrierende Biografie *Vita Sancti Pauli*, indem er mit Athanasios' *Vita Sancti Antonii* polemisierte. Anlass zu dieser Polemik gab die Frage, ob der heilige Antonius der Einsiedler in der Tat der erste Eremit gewesen war, wie dies von Athanasios behauptet wurde. Hieronymus argumentiert, dass der Initiator dieser Lebensform in Wirklichkeit ein Zeitgenosse von Antonius, nämlich der etwas ältere heilige Paulus von Theben war.⁴⁹ In den ersten Kapiteln des Buches wird der geschichtliche Hintergrund, d.h. die Christenverfolgung unter den Kaisern Decius und Valerian skizziert; als Veranschaulichung dienen die Geschichten vom Martyrium zweier junger Christen aus Ägypten (Theben). Dementsprechend führen die beiden ersten Szenen des Freskenzyklus auf der westlichen Wand des Orgelchors die Geschichte

vom Jungen, der mit Honig bestrichen wurde, und von einem anderen Jungen, der durch eine Kurtisane in Versuchung geführt wird, vor Augen. In den folgenden Passagen des Werkes von Hieronymus wird die Jugend des Paulus beschrieben, dessen Eltern wohlhabende ägyptische Christen waren: Der von den Eltern in christlichem Glauben erzogene Paulus soll sich mit fünfzehn Jahren, nach dem Tod seiner Eltern, vor den Christenverfolgungen auf ein entlegenes Landgut zurückgezogen haben. Nach seiner Rückkehr nach Theben soll ihn sein Schwager verraten haben (indem er ihn wegen seines christlichen Glaubens bei dem römischen Statthalter denunzierte), um sein Familienerbe in Besitz zu nehmen. Danach flieht Paulus, indem er all sein Hab und Gut zurücklässt, in die Wüste, um

⁴⁹ REBENICH, S.: Der Kirchenvater Hieronymus als Hagiograph. Die Vita Sancti Pauli primi eremitae. In: *Beiträge zur Geschichte des Paulinerordens*. Hrsg. K. ELM. Berlin 2000, S. 23-40.

dort ein Eremitenleben zu führen. Diese Episoden der Legende werden nun in den acht Bildfeldern auf der Südseite des Gewölbes dargestellt. Hieronymus fährt in seiner Erzählung fort: Antonius erfährt, dass ein ihn in Vollkommenheit übertreffender Einsiedler in der Wüste lebt; Antonius besucht daraufhin Paulus. Hieronymus berichtet von der Begegnung der beiden und beschreibt, wie sie das von einem Raben gebrachte Brot brechen. Im Folgenden ist die Aufmerksamkeit wieder auf Antonius gerichtet: Er wird nämlich vom sterbenden Paulus gebeten, in sein Kloster zurückzukehren und den Mantel zu bringen, der ihm Athanasios gegeben hat, um Paulus' Leichnam darin einzuhüllen. Antonius findet jedoch Paulus bei seiner Rückkehr bereits tot vor und sieht die Seele des Paulus von Engeln in den Himmel getragen. Er begräbt ihn mithilfe von Löwen und nimmt das aus Palmenblättern geflochtene Gewand des Paulus zu sich; danach kehrt er in sein Kloster zurück. Dieser Erzählung entsprechend wird die Legende des heiligen Paulus auf der Nordseite des Gewölbes, an der Nordwand sowie auf den beiden Seiten des Triumphbogens dargestellt. Am Ende der Biografie wird die fröhliche Armut des Paulus der Unglückseligkeit der Reichen gegenübergestellt: „*Ich würde viel lieber die Tunika des Paulus mit ihren Verdiensten wählen, als den Purpur der Könige mit ihrer Macht.*“ Diese abschließende Lehre wird in die Inschrift des letzten Bildfeldes wörtlich von Hieronymus übernommen.

Die zweite thematische Einheit des Freskenzyklus im Schiff bilden jene drei Bildfelder auf der Brüstung des Orgelchors, die die Übertragung der Gebeine des heiligen Paulus nach Ungarn darstellen. Nach dem Tod des heiligen Paulus um 340 musste die Reliquie eine lange Reise aus der Wüste von Theben bis nach Budaszentlőrinc antreten. Den nicht verwesenen Leichnam des Heiligen ließ 1169 der byzantinische Kaiser Manuel I. ausgraben und nach Konstantinopel bringen, wo er ins Kloster Peribleptos kam. 1241 gelangte die Reliquie nach

Venedig, um bis 1381 in der Kirche San Giuliano aufbewahrt zu bleiben. Im Sinne des Friedens von Turin, der den Chiogga-Krieg um die Hoheit über Dalmatien beendete, musste die Republik Venedig nicht nur Dalmatien, sondern auch die Reliquien des heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers als Teil des Tributs dem Königreich Ungarn abtreten. Der Pauliner Ordensgeschichte zufolge soll Ludwig der Große noch während des Kriegs im Paulinerkloster von Márianosztra ein Gelübde abgelegt haben, die Gebeine des heiligen Paulus aus Venedig nach Ungarn bringen zu lassen und sie den Paulinern zu stiften, wenn er den Krieg gegen Venedig durch die Fürbitte des Heiligen erfolgreich beendet.⁵⁰ Im Auftrag von König Ludwig dem Großen wurden die Gebeine des Paulus im Herbst 1381 nach Ofen gebracht, um hier in der Kapelle der königlichen Burg aufbewahrt zu werden. Später ließ man sie feierlich in das Laurentiuskloster bei Ofen übertragen. Neben dem Sanktuarium der Kirche wurde Ende des 14. Jahrhunderts eine Kapelle eigens für die Reliquie gebaut. Um 1485 fertigte der Paulinermönch Dénes ein Grabmal aus rotem Marmor für die Reliquie an, dessen Seitenwände mit Szenen aus dem Leben des Heiligen verziert wurden. Der Sarkophag wurde jedoch 1526 nach der Schlacht bei Mohács von den bis nach Ofen vordringenden Türken zerstört.⁵¹ Die Reliquie selbst ließ man noch rechtzeitig in die Burg von Trentschin (Trenčín/Trencsén) bringen, wo sie jedoch in einem Brand des Jahres 1527 zerstört wurde.⁵²

Die Szene von einer Schlacht auf dem Meer, die sich auf der linken Seite der Brüstung des Orgelchors befindet, weist auf den Sieg Ludwigs des Großen über Venedig hin.⁵³ Der Ordensgeschichte zufolge sollen die Gebeine des heiligen Paulus durch die Bischöfe von Pécs (Fünfkirchen) und Zagreb (Agram) in Venedig empfangen, auf ein Schiff gebracht und durch Kroatien nach Ofen begleitet worden sein; die Reliquie soll ein Monat später im Laurentius-

⁵⁰ Vgl. EGGGERER 1663 (wie Anm. 8), S. 161. Der Legende nach soll dem König auch Lukas, der Prior des Klosters in Márianosztra, den Sieg vorausgesagt haben.

⁵¹ Einige Teile des Grabmals konnten bei einer archäologischen Ausgrabung im 20. Jahrhundert geborgen werden. Siehe *Matthias Corvinus ...* (wie Anm. 4), Kat. Nr. 10.4.

⁵² FUHRMANN, M.: *Anonymi Hungarici historia de translatione s. Pauli Thebaei...* Pest 1799, S. 179f.

⁵³ Die mit dem König von Ungarn verbündete Flotte von Genua konnte im August 1379 im Hafen von Chiogga einen entscheidenden Sieg über Venedig erringen.



7. Mariatal, Paulinerkirche, Deckengemälde des Schiffes: Durch Fürbitte vom heiligen Paulus besiegt König Matthias die Türken.

kloster der Pauliner angekommen sein. Das mittlere Bildfeld stellt dementsprechend jene Szene dar, in der nachts auf dem Markusplatz weiß gekleidete Paulinermönche die Reliquie in einer Prozession zum Schiff begleiten. Auf der rechten Seite sind das Panorama von Pest-Ofen sowie die Translation der Reliquie ins Laurentiuskloster zu sehen. Die Bildfelder tragen je eine Inschrift aus den Psalmen 97 und 150, die das Erhabene in der Translation der Reliquie akzentuieren.

⁵⁴ Neuausgabe des Buches SÁRBAK, G.: *Miracula Sancti Pauli primi eremitae. Hadnagy Bálint pálos rendi kézikönyve, 1511* [Miracula Sancti Pauli primi eremitae. Handbuch des Pauliners Bálint Hadnagy, 1511]. Debrecen 2003; zur Analyse der Mirakel vgl. KNAPP, É.: Remete Szent Pál csodái. A budaszentlőrinci ereklyéhez kapcsolódó mirákulumfeljegyzések elemzése [Die Mirakel des heiligen Paulus des Einsiedlers. Analyse der Mirakelaufzeichnungen zur Reliquie im Laurentiuskloster]. In: *Századok*, 117, 1983, S. 511-557.

Nach der Übertragung der Gebeine des heiligen Paulus in das Laurentiuskloster in Budaszentlőrinc wurde die Paulinerkirche bei Buda im 15. Jahrhundert durch die der Reliquie sowie der Fürbitte des heiligen Paulus zugeschriebenen Mirakel zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsorte des Landes. Der Prediger des Laurentiusklosters, Bálint Hadnagy veröffentlichte 1511 in Venedig ein Buch über die Mirakel des heiligen Paulus, in dem die Geschichten von 81 Wundertaten erzählt werden.⁵⁴

Die dritte thematische Einheit der Deckengemälde repräsentieren die acht kleinformatigen und eiförmigen Bildfelder auf der Fläche der Gewölbezwickel, in denen einige dieser Mirakel dargestellt sind. Die Serie beginnt an der Nordseite des Schiffes, neben dem Triumphbogen, wo die Gestalt Ludwigs des Großen abgebildet ist, der das Land in die Obhut des heiligen Paulus gibt, indem er seine Krone dem Heiligen anbietet. Die lateinische Inschrift des Bildfeldes fasst die vorangegangenen Geschehnisse zusammen („Ludwig der Große besiegte den Feind und ließ die Gebeine des heiligen Paulus des Einsiedlers aus Venedig nach Ofen bringen“), wodurch die Darstellung der Reliquientranslation auf der Brüstung des Orgelchors gleichsam mit dem Mirakelzyklus verbunden wird. Die nächsten sechs Gemälde führen anekdotische Wundertaten des heiligen Paulus vor Augen: Diese erzählen die wunderbare Auferstehung von Kindern, die zum Opfer von Unfällen oder Krankheiten geworden sind, bzw. jene eines Burghauptmanns aus Siklós. Der Zyklus endet an der Südseite des Schiffes, neben dem Triumphbogen, wo die Gestalt von König Matthias, der die Türken besiegte, als Pendant zum Ludwig den Großen an der Wand gegenüber abgebildet ist. Der Überlieferung zufolge soll Matthias den Sieg über die nach Moldau vordringenden Türken am 10. Januar 1475, am Festtag des heiligen Paulus, als Auswirkung der Fürbitte des heiligen Paulus des Einsiedlers gesehen haben [Abb. 7].⁵⁵

⁵⁵ GYÖNGYÖSI G.: *Vitae Fratrum Eremitarum Ordinis Sancti Pauli Primi Eremitae*. Hrsg. F. L. HERVAY. Budapest 1988, S. 125; EGGERER 1663 (wie Anm. 8) S. 240. An dem besagten Tag konnte ein Verbündeter Matthias', der Woiwode von Moldau Ștefan cel Mare III. die Invasoren Hadân Suleiman Pascha, Beylerbeyi von Rumelien und Ali-Bey Mihaloğlu, den Sandschakbey von Smederevo, in der Schlacht von Vaslui besiegen. Der Überlieferung zufolge soll Ali-Bey in der Schlacht eine tödliche Verwundung erlitten haben, was



8. Mariatal, Paulinerkloster, Deckengemälde des Refektoriums.

Der Bilderzyklus des Schiffes präsentiert also ein komplexes Programm: Während die Szenen aus der Legende des heiligen Paulus die kontemplative Lebensführung des Eremiten als Vorbild für die Pauliner anführen, heben die weiteren Bildfelder die besondere Beziehung zwischen Ungarn und dem „Urvater“ der Pauliner hervor. Mit der Übertragung der Reliquie des heiligen Paulus des Einsiedlers konnten die Gebeine des Namensgebers des Paulinerordens an der Stelle zu Ruhe gelegt werden, wo der Orden selbst gegründet wurde: Die Pauliner konnten somit ihren Schutzheiligen in ihrer eigenen Heimat verehren. Die Zyklen, die die Translation

und die Mirakel darstellen, zeigen die Wundertaten des heiligen Paulus als Früchte dieser besonderen Verehrung, wobei der heilige Paulus selbst implizit als Schutzpatron von Ungarn erscheint. Im Bilderzyklus des Schiffes und des Chors kommt auch der Gedanke zum Ausdruck, als ließe sich eine Parallele zwischen den Mirakeln des heiligen Paulus des Einsiedlers und denen der Jungfrau von Mariatal, die ja als Patronin von Ungarn verehrt wurde, ziehen. Dadurch tritt Mariatal gleichsam als geistiger Nachfahre und Erbe von Budaszentlőrinc auf. Diese Interpretation kann durch die Tatsache bekräftigt werden, dass das Paulinerkloster von Mariatal in der frühen Neuzeit

allerdings nicht der Wirklichkeit entspricht. Ali-Bey nahm ja noch in der Schlacht auf dem Brotfeld von 1479 teil: Zwar berichtet die zeitgenössische Chronik von Dubnica wiederum von einer tödlichen Verwundung, doch soll Ali-Bey die

Schlacht überlebt haben. Siehe SZAKÁLY, F. – FODOR, P.: A kenyérmezei csata (1479, október 13) [Die Schlacht auf dem Brotfeld (13. Oktober 1479)]. In: *Hadtörténelmi Közlemények*, 111, 1998, S. 309-350, hier S. 331.

die mittelalterliche Rolle des Laurentiusklosters übernahm: Noch im 15. Jahrhundert fungierte das Laurentiuskloster als Zentrale des Ordens und gleichzeitig als eines der bedeutendsten Wallfahrtsorte des Landes, doch in der frühen Neuzeit erfüllte bereits Mariatal diese Funktionen.

Eine ähnliche Thematik kommt auch in der vermutlich 1712 erstellten Dekoration des Refektoriums des Mariataler Klosters zum Ausdruck: Eines der beiden dreipassförmigen Bildfelder, die am stuckverzierten Gewölbe fragmentarisch erhalten sind, stellt die Begegnung des heiligen Antonius des Einsiedlers mit dem Faun dar, während im zweiten Bildfeld der Tod und die Verklärung des Heiligen Paulus thematisiert werden. (Zwei weitere ovale Bildfelder wurden zerstört.) In jeweils einem Relief in den vier Ecken werden Mirakel des heiligen Paulus von Theben vor Augen geführt [Abb. 8].⁵⁶

Das von Matthias Fuhrmann, einem österreichischen Paulinermönch verfasste Werk, das 1732 in Wien auf Deutsch und Lateinisch bzw. später in Tyrnau auf Lateinisch und Ungarisch veröffentlicht wurde, kann durch eine Konzeption charakterisiert werden, die eine große Ähnlichkeit mit dem das Leben und die Mirakel des heiligen Paulus thematisierenden Freskenzyklus des Kirchenschiffes zeigt.⁵⁷ Das Buch, das die mittelalterliche Gattung der „*vita et miracula*“ auffrischt, berichtet im ersten Teil von der

legendären Laufbahn des Schutzheiligen der Pauliner, während im zweiten die Geschichte seiner Reliquien sowie die einschlägigen Mirakel beschrieben werden. Selbst wenn Fuhrmanns Buch erst vier Jahre nach der Fertigstellung der Mariataler Fresken erschien, scheint eine so starke konzeptionelle Verwandtschaft zwischen dem Band und dem Freskenzyklus vorhanden zu sein, dass eine engere Verbindung in der Entstehung der beiden naheliegend erscheint. Auf Grund eines detaillierten Vergleichs des Buches und des Bilderzyklus lässt sich nämlich annehmen, dass das Manuskript von Fuhrmann als Grundlage für das Programm der Fresken diente und die Stiche des Bandes bzw. ihre Entwürfe zum Teil als Vorbild für die Kompositionen der Deckengemälde fungierten. Diese dürften nämlich bereits 1728 fertig gestellt worden sein, und so konnten sie den Ordensvorstehern in Mariatal – unter ihnen dem Auftraggeber der Fresken, dem Generaldefinitor András Kollenics – bereits zur Verfügung stehen.⁵⁸ Fuhrmann soll zu dieser Zeit, wie dies einige hypothetische Aussagen suggerieren, als Prediger in Mariatal tätig gewesen sein,⁵⁹ die uns bekannten Quellen beinhalten allerdings keine einschlägigen Angaben, die dies bezeugen würden.⁶⁰

Der erste Teil des Werks von Fuhrmann, der 35 Kapitel enthält, behandelt das Leben des heiligen Paulus nach der *Vita Pauli* des Hieronymus, die

⁵⁶ Die Dekoration des Refektoriumgewölbes, die aus Bildfeldern mit Stuckrahmung besteht, wurde vermutlich 1712 fertig gestellt, als das Klostergebäude durch die Förderung von Christian August von Sachsen-Zeitz, dem Erzbischof von Esztergom und Protektor des Paulinerordens einem umfassenden Umbau unterzogen wurde. Vgl. BENDER 1743 (wie Anm. 38), S. 448. Der Auftraggeber der Verzierung im Refektorium soll, wie die Quellen berichten, László Nádasdy (1662 – 1729), der zweitgeborene Sohn des Landesrichters Ferenc Nádasdy gewesen sein, der seit 1696 als Generalvikar des Ordens in Mariatal tätig war. Die Fresken des Refektoriums wurden 1769 von italienischen Malern restauriert. Siehe *DAP*, Bd. I, S. 325, 336.

⁵⁷ FUHRMANN, M.: *Zierd der Einsamkeit, oder das Wunder-Leben... des... heiligen Ertz-Vatters Pauli, ersten Einsiedlers*. Wien 1732; FUHRMANN, M.: *Decus solitudinis sive vita, et obitus... Divi Pauli Thebaei...* Viennae 1732 und Tyrnaviae 1735; OROSZ, F. (Übers.): *Egyedülvalóságának ékessége azaz Thébais-beli... Szent Pál pátriárkának, Remetéek fejedelmének... élete és halála*. Nagyszombat 1754.

⁵⁸ Fuhrmann unterzeichnete die Widmung der deutschsprachigen Ausgabe seines Werks zu Hernals (heute Wien, 17. Gemeindebezirk). Die Approbierung des Bandes erfolgte am 19. März 1732 durch den Ordensgeneral István Demsich in Mariatal.

⁵⁹ RADVÁNI, H.: *Matej Fuhrmann, literát a grafik, 1702 – 1775* [Matej Fuhrmann, Literat und Grafiker, 1702 – 1775]. Trnava 1998; RADVÁNI, H.: Matej Fuhrmann. In: *Lexikón katolíckych kňazských osobností Slovenska*. Bratislava 2000, S. 366.

⁶⁰ Die von Radváni ohne Quellenhinweise angeführten biografischen Angaben sind größtenteils falsch: Radváni zufolge soll Fuhrmann 1702 in Tyrnau geboren sein, dort die Universität besucht haben, 1719 in Mariatal zum Ordensmitglied geworden und 1775 in Tyrnau gestorben sein. Den ordensgeschichtlichen Quellen nach sei Fuhrmann tatsächlich 1698 in Marizell geboren und dem Paulinerorden 1723 im Kloster von Unter-Ranna (Mühdorf) in Niederösterreich beigetreten; er soll dann in den Klöstern von Wiener Neustadt und Hernals tätig gewesen sein. Ab dem Jahre 1739 verbrachte er vier Jahre im Paulinerkloster in Rom und war danach 15 Jahre lang

Fuhrmann mit biblischen Zitaten und Kommentaren der Kirchenväter zur Askese und Kontemplation ergänzte. Jedes Kapitel wird mit einem Kupferstich illustriert, der von Fuhrmann selbst gezeichnet und gestochen wurde. Diese aus 35 Stichen bestehende Serie stellt die einzelnen Episoden der Heiligenlegende detaillierter als alle anderen Quellen dar⁶¹ – in dieser Hinsicht ist sie mit den 24 Szenen des Freskenzyklus in Mariatal vergleichbar. (Der epische Charakter des Bilderzyklus in Mariatal rührt auch von den architektonischen Eigenschaften des Raums her: Sie machten es möglich und notwendig, 24 Bildfelder zwischen den Gewölberippen bzw. an den Seitenwänden anzubringen.) Die einzelnen Szenen der beiden narrativen Bilderzyklen lassen sich ihrem Thema und zum Teil ihrer Komposition nach in genaue Analogie zueinander stellen [Abb. 4a].⁶² Der Text und die Illustrationen in Fuhrmanns Werk beziehen sich darüber hinaus auch auf solche Momente der Legende des heiligen Paulus, von denen weder der heilige Hieronymus noch andere Autoren berichtet haben. Ein solches Moment, das die durch Hieronymus überlieferte Legende etwas überzeichnet, ist z. B. die Szene, in der Paulus als Kind getauft wird; dazu gehört auch Paulus' Abschied von seiner Schwester und die Begleitung des in die Wüste fliehenden Paulus durch einen Engel. Außerdem

sind die Inschriften zu Fuhrmanns Stichen und jene an den einzelnen Freskenfeldern äußerst ähnlich, ja stellenweise wortgleich.

Im zweiten Teil des Fuhrmann'schen Werkes, der 25 Kapitel umfasst, finden sich detaillierte Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Translationen der Gebeine des Heiligen und besonders mit jener der Übertragung der Reliquie ins Laurentiuskloster sowie die Beschreibung der Mirakel, die als Ergebnisse der Fürbitte des Heiligen angesehen wurden. Diese Kapitel des Buches werden ebenfalls mit je einem Stich von Fuhrmann illustriert.⁶³ Die Kapitel 8 und 9 berichten vom Sieg des Königs Ludwig des Großen über Venedig, der auf die Fürbitte des heiligen Paulus errungen werden konnte, sowie von der Geschichte der Translation der Reliquie aus Venedig nach Ofen. Im Kapitel 10 geht es um die Wahl des heiligen Paulus zum Schutzpatron von Ungarn und im Kapitel 11 erfolgt die Beschreibung der Übertragung der Reliquie aus Ofen nach Budaszentlorinc. Die Bildfelder auf der Brüstung des Orgelchors (A-C) und die Komposition, die Ludwig den Großen darstellt, der das Land Marias Obhut anempfiehlt (M1), vermitteln den gedanklichen Inhalt dieser Kapitel. (Die Kompositionen selbst jedoch bezeugen keine enge Verbindung zu den Kupferstichen Fuhrmanns.) Die Kapitel 13-15

Generaldefinitor der österreichischen Ordensprovinz. 1769 musste er wegen seiner Krankheit das Amt ablegen und starb 1773 in Wien. Vgl. das Vorwort des Herausgebers in dem posthum veroeffentlichten Werk Fuhrmanns (siehe Anm. 52). Seiner Nekrolog führt dieselben Angaben an; vgl. STRESKA (wie Anm. 45), S. 746 (1773/XXIX.); siehe noch DAP, Bd. III, S. 328; BRUNERT, M.-E.: Paulus von Theben als „protoparens anachoretarum“. Die Aufnahme einer These des Kirchenvaters Hieronymus durch den Pauliner Matthias Fuhrmann (gest. 1773) und ihre bildliche Umsetzung. In: *Symposium zur Geschichte des Paulinerordens, Zagreb 2002*. Hrsg. S. WIDZIŃSKI. Friedrichshafen 2005, S. 189-260, hier S. 191f. Dass Fuhrmann in Tyrnau studiert hätte und als Prediger in ungarischen Paulinerklostern tätig gewesen wäre, wie dies von Radvani angenommen wird, kann auch nicht verifiziert werden. Sein Name kommt weder im Verzeichnis von promovierten Studenten der Tyrnauer Universität noch im Katalog der Ordensmitglieder der Ungarischen Ordensprovinz vor. Vgl. BOGNAR, K. – KISS, J. – VARGA, J.: *A Nagyszombati Egyetem fokozatot szerzett hallgatói, 1635 – 1777* [Promovierte Hörer der Universität in Tyrnau, 1635 – 1777]. Budapest 2002; *Catalogus Paulinorum, 1647 – 1786*. Budapest, OSZK Kezirattar, Fol. Lat. 2024.

⁶¹ Auf Grund unseres heutigen Wissensstandes lässt sich feststellen, dass nur eine einzige narrative Stichserie von früher überliefert wurde, der Szenen aus der Legende des heiligen Paulus von Theben darstellte: Im bereits zitierten Werk von Balint Hadnagy, das 1511 in Venedig erschien, wurden die 8 Kapitel der Biografie des heiligen Paulus mit jeweils einem Holzstich illustriert. Für die Reproduktion der Stiche vgl. SARBAK 2003 (wie Anm. 54); zu erwähnen sind noch die vier Kupferstiche von Georg Subarich, die das Werk *Epitome St. i Pauli des Ersten Einsidl-Ordens...* (Wien 1680) von Benedict LEIPOLT illustrieren.

⁶² Zwischen den nummerierten Stichen von Fuhrmann (I – XXXV), die mit lateinisch- und deutschsprachigen Inschriften versehen sind, und den Szenen des Freskenzyklus lässt sich folgende Konkordanz aufstellen: I – 3; III – 4; IV – 1, 2; V – 6; VI – 7; VII – 8; IX – 9; XIII – 10; XIV – 11; XX – 12; XXI – 13, 14; XXII – 15; XXIII – 16; XXV – 17; XXIX – 18; XXX – 19; XXXI – 20; XXXII – 21; XXXIV – 22, 23; XXXV – 24.

⁶³ TUSKES – KNAPP 1990 (wie Anm. 40), S. 254.

und 18-21 berichten von den Mirakeln des heiligen Paulus des Einsiedlers. Die Geschichte der Auferstehung des Siklóser Burghauptmanns (M2) und die mit den Kindern vollbrachten Mirakel (M3-M7), die sich auch unter den Szenen im Mariataler Mirakelzyklus befinden, werden im Kapitel 15 bzw. in den Kapiteln 13-14 erzählt.⁶⁴ (Im Titel des 14. Kapitels wird sogar betont, der heilige Paulus sei der Schutzpatron von Kleinkindern.) Der Sieg über die Türken, den König Matthias 1475 errang, wird im Kapitel 18 beschrieben. Diese Geschichten sind auch in dem 1663 veröffentlichten Buch des Paulinermönchs Andreas Eggerer aus Wiener Neustadt zu lesen: Hier werden 9 Mirakelgeschichten detailliert nacherzählt und zwar größtenteils auf Grund des Mirakelbuchs von Bálint Hadnagy aus dem Jahre 1511.⁶⁵ Anhand der Ähnlichkeiten zwischen den Mirakeldarstellungen in Mariatal und den Stichen Fuhrmanns lässt sich annehmen, dass für die Fresken das Werk bzw. die Stiche Fuhrmanns als Ausgangspunkt dienten.

Der Konzeptor des Freskenzyklus musste wohl András Kollenics (1664 – 1734) sein, der als eigentlicher Auftraggeber des Werkes fungierte; Kollenics war 1687 – 1691 Zögling im Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom, um dann als Generaldefinitor des Ordens tätig zu sein. Zahlreiche Predigtsammlungen wurden von ihm gedruckt.⁶⁶ Eine seiner Predigtsammlungen, die 1723 u.d.T. *Stella triplex...* in Nagyszombat veröffentlicht wurde, beinhaltet eine am Festtag des heiligen Paulus des Einsiedlers vorgelegene Predigt, in der Kollenics über das Leben und die Mirakel des Heiligen meditiert; diese Erbauungsrede kann also als indirekte Quelle des Programms für den Freskenzyklus angesehen werden.

Die Fresken der Mariataler Kirche können im Kontext der geistigen und materiellen Erstarkung des Paulinerordens Anfang des 18. Jahrhunderts und als Ergebnis der Erneuerung des Ordens gedeutet werden. Nach der Türkenherrschaft trat eine Blütezeit in der Geschichte des Ordens ein: Zahlreiche verlassene und zerstörte mittelalterliche Paulinerklöster wurden in Besitz genommen und saniert und mehr als 20 neue Klöster wurden gegründet. Zur Zeit der Auflösung des Ordens im Jahre 1786 gab es 29 Klöster auf dem Gebiet der ungarischen Ordensprovinz.⁶⁷ Im 18. Jahrhundert wird das Kunstmäzenatentum des Ordens immer stärker: Unter den geistlichen Orden in Ungarn zählen dadurch die Pauliner zu den bedeutendsten Mäzenen der barocken Deckenmalerei. Zu den ersten barocken Deckengemälden, die im Auftrag der Pauliner in Ungarn fertig gestellt worden sind, gehören die Deckenfresken der Heiligen Brunnkapelle in Mariatal (1696) sowie die Deckenbilder des Mariataler Refektoriums (1712?). Zeitlich folgen die 1719 gemalten und 2010 wiederentdeckten und restaurierten Deckengemälde im Refektorium des Klosters von Bánfalva (Wondorf) bei Sopron (Ödenburg), die neben den Abbildungen der vier Kirchenväter den Tod und die Verklärung des heiligen Paulus sowie zwei Szenen aus der Gründung des Paulinerordens vor Augen führen.⁶⁸ In der einen Szene ist die legendäre Vision des seligen Eusebius von Gran zu sehen, die den Ordensgründer dazu bewog, die im Pilisgebirge lebenden Eremiten zu einer Mönchsgemeinschaft zusammenzuschließen.⁶⁹ Im zweiten Bildfeld ist der selige Eusebius vor Papst Urban IV. kniend zu sehen, indem er mit der Fürbitte von Thomas von Aquin

⁶⁴ Die Szene, in der die zum Leben erweckte Tochter eines Adligen dargestellt wird (M5), ist in einem der Reliefs des Refektoriums in Mariatal mit der gleichen Inschrift zu sehen.

⁶⁵ EGGERER 1663 (wie Anm. 8), S. 164-167. Fünf dieser Geschichten sind in den Kapiteln 2, 4, 7, 57 und 81 im Werk von Hadnagy zu lesen.

⁶⁶ Für die Bibliografie seiner Werke siehe SZINNYEI, J.: *Magyar írók élete és munkái*. Bd. 6. Budapest 1899, S. 758; zu seinem Nekrolog vgl. STRESKA (wie Anm. 45), S. 111 (1734/XXI).

⁶⁷ KISBÁN, E.: *A magyar pálosrend története* [Die Geschichte des ungarischen Paulinerordens]. Bd. I. Budapest 1938, S. 325-326.

⁶⁸ BALÁZSIK, T.: A sopronbánfalvai pálos kolostor kutatása [Forschungen zum Paulinerkloster in Sopronbánfalva]. In: *Soproni Szemle*, 64, 2010, S. 153-180.

⁶⁹ Drei frühere Darstellungen der Szene sind bekannt: ein signierter Kupferstich von Wolfgang Kilian, der 1680 im oben zitierten Werk von Benedict Leipolt (siehe Anm. 61) veröffentlicht wurde, ein Ölgemälde vom Ende des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Paulinerklosters von Tschenschow (Częstochowa) sowie ein signierter Kupferstich von Johann Jacob Hofmann, der im Werk des Jesuiten Gabriel HEVENESI *Ungaricae Sanctitatis Indicia* (Tyrnau 1692) veröffentlicht wurde.

um die päpstliche Genehmigung der Ordensgründung bittet [Abb. 9].⁷⁰

Die Fresken sowohl in Bánfalva als auch in Mariatal stellen also die wichtigsten Gestalten und Ereignisse der Geschichte des Paulinerordens in den Mittelpunkt ihres Programms, wodurch sie die Identität des Ordens, d.h. die Ansichten der Pauliner bezüglich ihrer eigenen Vergangenheit, ihres Wertesystems, ihrer Ideale und ihrer Rolle anschaulich zu vergegenwärtigen vermögen. Anders formuliert, können die Freskenensembles mit ihrer betont ordensgeschichtlichen Thematik als visuelle Selbstrepräsentation des Paulinerordens gedeutet werden. Dies zeugt zugleich von der Bestrebung des nach der Türkenherrschaft erstarkten Paulinerordens, die bildlichen Ausdrucksmittel in den Dienst der eigenen Repräsentation zu stellen und, mit anderen Mönchsorden des Barockzeitalters wie den Jesuiten vergleichbar, ein eigen(tümlich)es, für den Orden charakteristisches thematisches Repertoire und eine Ordensikonografie für die künstlerische Repräsentation zu entwerfen. Dieser Bestrebung tragen z.B. auch die Deckengemälde der Paulinerkirche in Obořiště neben Prag Rechnung (J. M. Kubat, 1733). In der einzigen böhmischen Kirche des Ordens stellen die Deckenfresken des Schiffes ein ordenshistorisches Pantheon dar: Auf der einen Seite der Scheinkuppel ist der heilige Paulus zu sehen, der – als *actor et magister* des Eremitenlebens – um Marias Schutz für die Pauliner bittet. In zwei weiteren Bildfeldern sind der selige György Csepellényi (gest. 1674) und ein anderer Paulinermärtyrer, der selige Heinrich Theiss (gest. 1632), dargestellt. Auf der umstehenden Seite wird die Vision des seligen Eusebius, sowie die Gestalten des seligen Franz (Prior von Nosztra ca. 1431) und Hector (Prior von Grosswaradein ca. 1333) dargestellt. Das Deckenfresko der Klosterbibliothek in Obořiště (J. W. Spitzer, 1757) thematisiert ein anderartiges Pauliner Pantheon: hier werden neben den vier Kirchenvätern die Gestalten der Pau-



9. Sopronbánfalva, Paulinerkloster, Deckengemälde des Refektoriums: Der selige Eusebius vor Papst Urban IV.

liner-Theologen, so wie Imre Esterházy, János Kéry, Gregorius Coelius Pannonius und Gáspár Mallechich vor Augen geführt.⁷¹ In der Paulinerkirche im nordkroatischen Stridóvár (Štrigova), an vermutlichem Geburtsort des heiligen Hieronymus, wurde auf das Tambour der Kuppel ein Fresko mit der Darstellung der Apotheose des Hieronymus angebracht, das 1744 von einem aus Tirol abstammenden Laienbruder, Johann Baptist Ranger (1700 – 1753) gemalt wurde.

⁷⁰ Die einzige überlieferte frühere Darstellung der Szene ist ein Ölgemälde vom Ende des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Paulinerklosters von Tschenschow. Siehe NYÁRI, S.: *A tcseschonai pálos-kolostor és magyar műemlékei* [Das Paulinerkloster von Tschenschow und seine ungarischen Denkmäler]. Budapest 1901, S. 66.

⁷¹ PODLAHA, A.: *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Pribram* (=Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhundert, Bd. XIII). Prag 1902, S. 81. Ein Aufsatz des Verfassers, gemeinsam mit Martin Mádl, zur Ikonographie der Obořiště Deckenmalereien ist in Vorbereitung, der in der Zeitschrift *Umění / Art* (Prag) auf Englisch erscheinen wird.

Der als Kardinal dargestellte Biograf des heiligen Paulus zieht auf einem Triumphwagen mit Löwen in das himmlische Jerusalem ein; den Zug führen Engel mit dem kroatischen Ordenswappen der Pauliner an. Als weiteres Beispiel ist die Pauluskapelle der Pauliner Wallfahrtskirche Mariatrost zu erwähnen, wo an der Decke die Verherrlichung des Hl. Paulus dargestellt wird (L. Schramm, 1732).

Ebenfalls im Zeichen des gesteigerten Interesses für die historische Vergangenheit des Ordens verfasste Fuhrmann im Jahre 1732 sein bereits erwähntes Werk, das das Leben und die Mirakel des heiligen Paulus schildert: Dieses wurde mit seiner Stichserie zur wichtigsten Quelle der ikonografischen Tradition der Pauliner des Barockzeitalters. Diese Stiche dienten als Vorbilder für die Werke der Pauliner Holzschnitzer, unter anderen für die Reliefs, die die Einrichtung der Paulinerkirche in Tüskevár und Grosswaradein (Oradea/Nagyvárad) verzieren.⁷² Auch andere, im Auftrag der Pauliner gemalte Freskos folgten den Fuhrmann'schen Stichen. Auf dem Vorsatzblatt des zweiten Teils von Fuhrmanns Werk basiert außerdem das Deckengemälde von Kracker (1754) im Treppenhaus des Paulinerklosters von Vranov nad Topľou (Varannó), das die Verklärung des Patriarchen der Pauliner darstellt, der von zwei Löwen auf einem Wagen in den Himmel emporgehoben wird.⁷³ Den Quellen nach soll das 1873 infolge eines Brandes zerstörte Deckengemälde des Kirchschiffes in Vranov nad Topľou die Verklärung des heiligen Paulus des Einsiedlers, umgeben von huldigenden Paulinern und Engeln, dargestellt haben; auf den Seiten waren Personifikationen von Ungarn, Kroatien, Böhmen und Dalmatien zu sehen.⁷⁴ Die Komposition thematisierte also den heiligen Paulus von Theben als Schutzpatron jener Länder, in denen

sich der Paulinerorden etablieren konnte, und zwar ähnlich dem Stich von Fuhrmann, der das 10. Kapitel des zweiten Teils seines Buches illustriert. Krackers Darstellung von zwei Szenen aus der Pauluslegende (1757), die an den Seitenwänden der Kapelle des heiligen Paulus des Einsiedlers in der Kirche von Sasvár zu sehen sind, beruhte ebenfalls auf Stichen von Fuhrmann. Auch Ferenc Lieb, der Meister der 1777 gemalten Deckenfresken in der Paulinerkirche von Trebišov (Töketerebes), lehnte sich im hohen Maße an die Stichserie von Fuhrmann an, indem er Szenen aus dem Leben und den Mirakeln des heiligen Paulus des Einsiedlers auf das gotische Netzgewölbe der Kirche malte.⁷⁵ Der Bilderzyklus, der in seiner Gesamtwirkung an die Deckengemälde der Mariataler Kirche erinnert, besteht aus zahlreichen, die Flächen zwischen den Rippen füllenden Bildfeldern, die von Figuren mit Rokokocharakter bevölkert werden.

Einige der Freskenzyklen, die im Auftrag des Paulinerordens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemalt wurden, sind jedoch in eigentümlicher Weise gerade durch den Mangel an Ordensikonografie bzw. eine Thematik ausgezeichnet, die jeglichen Hinweises auf den Orden entbehrt. So ist bspw. für die Deckengemälde der Wallfahrtskirche der Pauliner in Sasvár eine christologische Thematik charakteristisch, die sich auf die Pietà-Gnadenstatue bezieht. Dieselbe gilt auch für die drei Paulinerkirchen, die um 1775 von J. W. Bergl in schneller Folge ausgemalt wurden: An den Gewölben der Universitätskirche Budapest kommt ein eindeutiges mariologisches Programm zu Ausdruck, indem hier, dem Patrozinium der Kirche „Mariä Geburt“ entsprechend, Szenen aus dem Marienleben zu sehen sind;⁷⁶ die Fresken dem heiligen Johannes dem Täufer geweihten Paulinerkirche in Oberelefant (Horné Lefantovce/Felsőelefánt)

⁷² MOLNÁR, I.: Tüskevár barokk kori emlékeinek története [Geschichte der Barockdenkmäler in Tüskevár]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 30, 1981, S. 23-38; GYÉRESSY, B. Á.: Pálos faragások mesterei [Meister der Holzschnitzerei bei den Paulinern]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 22, 1973, S. 199-215.

⁷³ JÁVOR, A.: *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*. Budapest 2004, Kat. 54.4.

⁷⁴ Ibidem, Kat. 56.2.

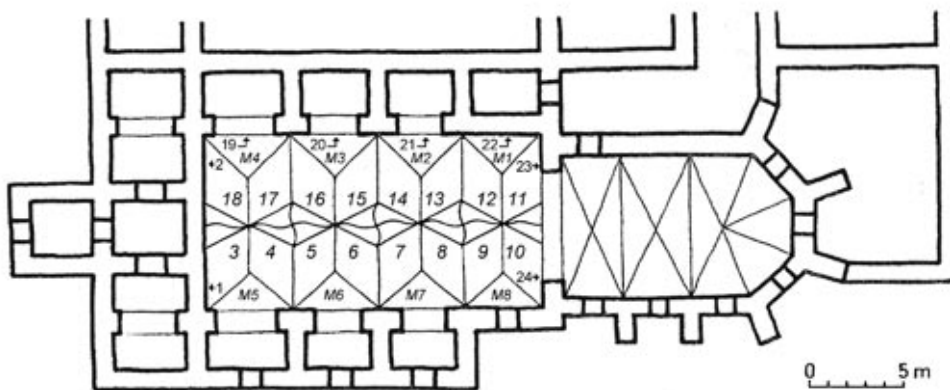
⁷⁵ JÁVOR, A.: Lieb Ferenc, az „edelényi mester“ [Ferenc Lieb, „der Meister von Edelény“]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 49, 2000, S. 167-186, hier S. 176f.; BÁLÁZOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J. – SLIVKA, D.: *Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku* [Zwischen Erde und Himmel. Meister der barocken Fresken in der Slowakei]. Bratislava 2009, S. 141f.

⁷⁶ JERNYEI KISS, J.: Johann Wenzel Bergl Mária-képciklusa a pesti pálos (egyetemi) templom mennyezetén [Johann Wenzel Bergls Marienzyklus auf der Decke der (Universitäts)Kirche der Pauliner in Pest]. In: *Decus Solitudinis. Pálos évszázadok*. Pécs 2007, S. 610-620.

stellen fünf Szenen aus der Geschichte des Täufers dar. Die 1863 zerstörten Deckengemälde der zur Ehre der Jungfrau Maria gebauten Paulinerkirche in Velké Lovce (Máriacsalád) zeigten ebenfalls Szenen aus dem Marienleben. In diesen Paulinerkirchen wurde die Ordenthematik nicht durch die Deckenfresken, sondern lediglich durch das ikonografische Programm der Seitenaltäre und des Chorgestühls repräsentiert. Daraus lässt sich folgern, dass in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und besonders nach der Auflösung des Jesuitenordens (1773), der Paulinerorden seine eigene Rolle anders als früher interpretierte. Diese modifizierte Auffassung der Rolle, die zugleich eine gewisse Modifizierung in der Identität des Ordens bedeuten konnte, ergab auch in der Selbstrepräsentation der Pauliner eine Akzentverschiebung: In den im Auftrag der Pauliner gemalten Deckengemälden dominierten nunmehr statt der historischen Vergangenheit des Ordens solche thematische Elemente vom allgemeinen Charakter, die die pastorale Tätigkeit des Ordens betonten.

- martyr linguam morsu abscissam in faciem meretricis expuens se ab opprimente liberat.*
3. Der heilige Paulus wird als Kind von seinen christlichen Eltern getauft. Inschrift: *S. Paulus a Christianis parentibus baptizatur.*
 4. Der heilige Paulus studiert als Kind griechische und ägyptische Literatur. Inschrift: *S. Paulus Graecis et Aegyptiacis litteris eruditur.*
 5. Der junge heilige Paulus, der vor der Christenverfolgung flüchtete, kehrt nach dem Tod seiner Eltern in die Stadt zurück. Inschrift: *S. Paulus recedit in villam de statu eremitico deliberatus.*
 6. Der Schwager verrät dem Statthalter, Paulus sei Christ. Inschrift: *S. Paulus aff[er]tine suo apud imperatorem Christianitatis accusatur.*
 7. Der in die Wüste fliehende heilige Paulus nimmt von seiner Schwester Abschied. Inschrift: *S. Paulus ad eremum discedens suae valedicit sorori.*
 8. Der heilige Paulus fliehet in die Wüste. Inschrift: *S. Paulus ad eremum discedit.*
 9. Der heilige Paulus bezieht die Höhle, die er von

Anordnung der Deckenmalereien der Paulinerkirche Mariatal



Szenen aus der Legende des heiligen Paulus von Theben

1. Das Märtyrium des mit Honig beschmierten jungen Christen aus Theben. Inschrift: *Quidam juvenis martyr melle in horto perunctus apum et vesparum aculeis sauciatur.*
2. Der von einer Kurtisane in Versuchung geführte junge Christ aus Theben. Inschrift: *Alius juvenis*
10. Der heilige Paulus wird von der Frucht der Palme genährt. Inschrift: *S. Paulus fructibus palmae vescitur.*
11. Der heilige Paulus flicht sich ein Gewand aus Palmenblättern. Inschrift: *S. Paulus palmae foliis vestem sibi construit.*

12. Der heilige Antonius der Große erfährt in seinem Traum vom heiligen Paulus. Inschrift: *S. Antonius ab angelo monitus S. Paulum quaerit in eremo.*
13. Unterwegs zum heiligen Paulus begegnet Antonius einem Kentaur. Inschrift: *Hipocentaurus false viam Antonio ad S. Paulum monstrat.*
14. Begegnung des heiligen Antonius mit dem Faun. Inschrift: *Antonio faunus [faunus] obuius ab illo fraude accusator [accusatur].*
15. Der heilige Antonius bittet vor dem Eingang der Höhle des heiligen Paulus um Einlass. Inschrift: *S. Antonius ante fores speluncae petit introitum.*
16. Der heilige Paulus öffnet Antonius die Tür und fordert ihn zum Eintreten auf, indem er seinen Namen nennt. Inschrift: *S. Paulus Antonio portam aperit, propriis verbis ad intrandum invitat.*
17. Ein Rabe bringt dem heiligen Paulus und dem heiligen Antonius ein ganzes Brot. Inschrift: *S. Paulo et Antonio ad fontem consistentibus corvus integrum panem defert.*
18. Der heilige Paulus veranlasst Antonius, den Mantel vom Bischof Athanasius zu holen. Inschrift: *S. Antonius discedit pro pallio S. Athanasii pro involvendo Pauli corpore.*
19. Nach seiner Rückkehr in das Kloster begegnet Antonius zwei seiner Schüler und legt über den heiligen Paulus Zeugnis ab. Inschrift: *Discipuli quaerunt obvii S. Antonium: Ubi tam diu moratus es, Pater? Quibus ille: Vidi Eliam, vidi Joannem in deserto, vidi Paulum vere in paradiso.*
20. Antonius sieht, wie die Seele des Paulus in den Himmel aufgenommen wird. Inschrift: *Antonius vidit animam S. Pauli niveo candore fulgentem in Angelorum, Prophetarum et Apostolorum choro coelum ascendere.*
21. Der heilige Antonius beweint den Tod des heiligen Paulus. Inschrift: *Antonius reperiens corpus examine osculabatur et dicebat: Cur me Paule dimittis vix insperate Te tarde inveni, iterum recedis.*
22. Antonius wickelt den Leichnam des heiligen Paulus in den Mantel von Athanasius. Inschrift: *Antonius pallio S. Athanasii involvit corpus S. Pauli sepeliendum.*
23. Antonius legt den Leichnam des heiligen Paulus in das von Löwen ausgehobene Grab. Inschrift: *S. Antonius sepelit corpus S. Pauli in fossa a leonibus praeparatam.*
24. Der heilige Antonius nimmt das aus Palmenblättern geflochtene Gewand des heiligen Paulus zu sich. Inschrift: *S. Antonius sepultura peracta cum sporta [tunica] S. Pauli redit de qua sic Hieronymus mentionem facit: multo magis eligerem tunicam Pauli cum meritis eius quam regum cum regnis suis purpuram.*

**Translation der Reliquie
des heiligen Paulus des Einsiedlers
(auf der Brüstung des Orgelchors)**

- A. Sieg Ludwigs des Großen über Venedig. Inschrift: *Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit* [Ps. 97.1].
- B. Abholung der Reliquie des heiligen Paulus des Einsiedlers aus Venedig. Inschrift: *Jubilate Deo omnis terra: Cantate et exultate et psallite* [Ps. 97.4].
- C. Übertragung der Reliquie des heiligen Paulus des Einsiedlers aus Ofen in das Laurentiuskloster bei Ofen. Inschrift: *Laudate eum in tympano et choro. Laudate eum in chordis et organo* [Ps. 150.4]

**Die Mirakel des heiligen
Paulus des Einsiedlers**

- M1: Ludwig der Große vertraut sein Land dem Schutz des heiligen Paulus von Theben an. Inschrift: *Ludovicus M. victoria de hoste deportata corpus S. Patris Venetiis Budam transfert.*
- M2: Der Burghauptmann des Königs Sigismund entkommt dem Tod. Inschrift: *Capellanus [Castellanus] Sigismundi regis habita sententia mortis vitam ope S. Patris obtinet.*
- M3: Ein totes Kind wird im Schoß seiner Mutter wieder zum Leben erweckt. Inschrift: *Infans in sinu delatus mortuus ope S. Patris vitam recipit.*
- M4: Ein in einer Wassermulde ertrunkenes Kind wird wieder zum Leben erweckt. Inschrift: *Juvenis aqua mersus ope S. Patris reviviscit.*
- M5: Die tote Tochter eines Adligen wird durch ihr Gelübde an den heiligen Paulus wieder zum Leben erweckt. Inschrift: *Puella nobilis repente moritur edito voto ad S. Patrem reviviscit.*
- M6: Ein fünfjähriges Kind stirbt während der Wallfahrt seiner Eltern, wird aber später wieder zum Leben erweckt. Inschrift: *Puer quinque[n]nium mortuus in via flentibus parentibus a S. Patri vita donatur.*

M7: Ein Mädchen aus Ofen bricht sich das Genick, indem sie von einer beschädigten Leiter fällt, wird aber später wieder zum Leben erweckt. Inschrift: *Puella Budae per graduus conuens [sic!] fractis cervicibus voto ad S. Patrem facto vitam recepit.*

M8: König Matthias besiegt durch Fürbitte des heiligen Paulus die Türken und bringt den Bey von Smederevo um. Inschrift: *Mathias Corvinus Rex ope S. Patris regem Sandret [sic!] interimit.*

Klenbové maľby pútného chrámu Narodenia Panny Márie (býv. kostola pavlínov) a kaplnky Svätej studne v Marianke (Mariatal)

Resumé

Pavlínsky kostol s kláštorm v Marianke, ktorý v roku 1377 založil samotný kráľ Ľudovít I. (Ľudovít Veľký z Anjou), postupne získaval v ranom novoveku väčšiu a väčšiu dôležitosť: od roku 1540 bol kláštor administratívnym centrom uhorskej provincie pavlínskeho rádu a v 17. storočí sa stal chrám jedným z najvýznamnejších pútnych miest Uhorska, a to vďaka zázrakom spájajúcim sa so sochou Panny Márie uchovávanou v kostole. Rovnako bolo miesto často navštevované habsburskými panovníkmi, príležitostne sa zdržiavajúcimi v neďalekej Bratislave. Význam Marianky tak pre pavlínsky rád, ako aj pre celú katolícku komunitu bol v barokovom období podčiarknutý vybavením jednotlivých budov – kláštora, kostola i viacerých kaplniek situovaných v údolí, spolu vytvárajúcich koncept barokovej sakrálnej krajiny.

Podľa legendy bola zázračná socha Panny Márie nájdená v studni v blízkosti kostola. V roku 1696 nad studňou postavili kaplnku a v tom istom roku vyzdobil neznámy maliar jej klenbu maľbami prezentujúcimi legendu pôvodu zázračnej sochy. Osem scén, ktoré boli v 19. storočí silne premaľované, znázorňuje prvý zázrak spájaný so sochou i hlavné udalosti z prvej histórie uctievania Panny Márie v Marianke, vrátane výjavu, na ktorom kráľ Ľudovít I. umiestňuje sochu na ním vystavaný oltár. „Barokizácia“ gotického kostola v Marianke začala v polovici 17. storočia a bola realizovaná v niekoľkých etapách, no gotický skelet kostola bol v zásade neustále rešpektovaný. Barokový charakter interiéru tvorili mramorovanie stien a štuková dekorácia s maľbami na gotickej sieťovej klenbe.

Prvou etapou v slede viacerých realizácií nástenných malieb bolo dekorovanie sanktuária v roku 1703 na objednávku Andreasa Kollenicsa (1664 – 1734),

definitora pavlínskeho rádu. Fresky presbytéria boli premaľované najskôr v roku 1736 a opätovne v roku 1769 Josefom Ignazom Mildorferom (1719 – 1775); nakoniec padli za obeť regotizácii v roku 1877. Z dobových záznamov je ale zrejme, že maľby zobrazovali zázrak spájajúci sa so sochou Panny Márie i uhorského kráľa Ľudovíta I. a rímskeho cisára Leopolda I. preukazujúcich jej úctu.

Klenba lode kostola bola vymaľovaná freskami v roku 1728, a to znovu na objednávku Andreasa Kollenicsa: kým fresky presbytéria prezentovali Pannu Máriu z Marianky, obrazový program v lodi bol zameraný na históriu pavlínskeho rádu a znázorňoval tri základné námětové okruhy: legendu o sv. Pavlovi Pustovníkovi, patrónovi pavlínov; prenesenie ostatkov svätca z Benátok do kláštora sv. Vavrinca pri Budíne (Budaszentlőrinc) v roku 1381 (v troch scénach na poprsnici organového chóru); zázraky pripisované jeho ostatkom v Budaszentlőrinc v 15. storočí, ktoré sa udiali najmä vďaka uctievaniu a prosbám k sv. Pavlovi Pustovníkovi. Architektonicky fragmentarizovaný povrch gotickej sieťovej klenby vyžadoval naratívnosť a sekventovanie jednotlivých scén a legenda o sv. Pavlovi Pustovníkovi bola znázornená v epickom cykle 24 scén, ktoré sprevádza osem scén so zázrakmi sv. Pavla Pustovníka. Program fresiek môže byť interpretovaný aj ako vizuálny ekvivalent stredovekého literárneho žánru *vita et miracula*. Vyzdoba lode i kláštorného refektára (1712?) sú založené na princípe zhodnom s neskôr vydanou knihou rakúskeho pavlínskeho mnícha Mathiasa Fuhrmanna *Decus solitudinis...* (Viennae 1732), ktorá popisuje a prezentuje život sv. Pavla Pustovníka.

Preklad z angličtiny B. Balážová

Gottlieb Anton Galliarti inventor Maliarska výzdoba katedrály v Nitre a jej autor*

Jozef MEDVECKÝ

Začiatkom 18. storočia začína expanzia rakúskeho barokového umenia, ktoré postupne z konsolidovaného viedenského centra ovládne celú stredoeuróp-



1. Nitra v 17. storočí, medirytina. Repro: KREKWITZ, G.: *Totius Regni Hungariae superioris & inferioris accurata Descriptio das ist Richtige Beschreibung...* Nürnberg 1685, č. 427.

sku oblast'. Po porážke Rákocziho povstania vznikajú prvé reprezentatívne diela na objednávku uhorských katolíckych magnátov a prelátov, na ktorých sa uplatnili mnohí poprední rakúski (viedenský) tvorcovia, najmä preferovaní stavitelia, sochári a maliari talianskeho pôvodu.¹

K prvým náročným podujatiam v tomto období u nás patrí prestavba a neskorobaroková interiérová výzdoba Katedrály sv. Emeráma v Nitre.² Starobylý chrám na nitrianskom hrade prešiel v prebehu stáročí mnohými zmenami, z ktorých zásadná bola radikálna baroková prestavba za biskupa Jána Telegdyho (nitriansky biskup v rokoch 1619 – 1644), ktorou vznikol dnešný dvojloďový komplex s vežou na južnej strane, podľa konfigurácie nazývaný horným a dolným kostolom [Obr. 1]. Exponovaná poloha na vrchole hradného brala mala vo vojnových časoch za dôsledok poškodenia, ktoré vyžadovali stále opätovné opravy katedrály prakticky až do 20. storočia, z ktorých každá ju viac-menej poznačila. Jej interiér dnes pôsobí ako typický jednotný celok v zmysle barokovej súhry všetkých umení pri realizácii jednotnej myšlienkovvej, ideovej koncepcie umeleckými

* Materiálová štúdia je doplnenou a prepracovanou verziou stručného príspevku, uverejneného v zborníku k jubileu Kláry Garas. – MEDVECKÝ, J.: Gottlieb Antonio Galliarti inventor. Die Gewölbefresken in der Kathedrale zu Nitra und ihr Schöpfer. In: *Acta Historiae Artium*, 50, 2009, s. 75-86.

¹ GARAS, K.: Barockkunst in Ungarn in ihren Beziehungen zu Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983*. Bd. 7. Wien – Köln – Graz 1986, s. 83-90; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Die austroitalie-

nischen und österreichischen Barockmaler in der Slowakei im 18. Jahrhundert. In: *Ibidem*, s. 111-115; GARAS, K.: Itáliai festők Közép-Európában / Italian Painters in Central Europe. In: *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozáspontok / Baroque Art in Central Europe. Crossroads*. [Kat. výst.] Ed. M. MOJZER. Budapest : Budapesti Történeti Múzeum, 1993, s. 45-53, 107-115.

² WAGNER, V.: Nitriansky hrad a biskupský kostol v dobe baroka. In: *Nitra. Dejiny a umenie nitrianskeho zámku*. Trnava 1933, s. 103-121.

prostriedkami, pôsobivý farebnou nádherou a tvarovou bohatosťou mramorovania, štukovej, sochárskej a maliarskej výzdoby. I keď vytvorenie takéhoto celku bolo zámerom objednávateľa, v skutočnosti je interiérová výzdoba tak ako sa zachovala, vzájomne sa prelínajúcim konglomerátom diel rôznorodej úrovne a proveniencie, realizovaných postupne, už v inom umeleckom názore a zmenenej koncepcii. Najcelistvejšie zachované a pôvodnej intencii najviac zodpovedajúce je jednotne riešené presbytérium horného kostola s hlavným oltárom a freskami na klenbách, ktorého výzdoba vznikla ako súčasť veľkolepej neskorobarokovej prestavby katedrály v rokoch 1710 – 1732, za biskupa Ladislava Adama grófa Erdődyho, od roku 1706 nitrianskeho biskupa a hlavného župana, uhorského kancelára.

I.1 Neskorobaroková prestavba katedrálneho chrámu

Ladislav Adam Erdődy (1677 – 1735) prevzal biskupstvo vo veľmi zúboženom stave. Nitriansky hrad, počas Rákocziho povstania od roku 1704 obsadený Bercsényim, bol počas obliehania roku 1708 cisárskym vojskom generála Heistera opäť značne poškodený. Katedrála, ktorá podľa nápisu pod vežou bola „*omnio ruinata*“, vyžadovala generálnu opravu. Už v roku 1710 kapitula pristúpila k oprave strechy a klenby. Presbytérium a zničený hlavný oltár z čias Telegdyho v hornom kostole boli v takom stave, že „*kým sa vec nejako nevyrieši, služby Božie odbavované budú pred oltárom sv. Barbory*“.³

Biskup Erdődy sa rozhodol pre celkovú prestavbu a na ňu nadväzujúcu interiérovú výzdobu katedrály. Vznikol tak bohato vyzdobený barokový komplex v podobe, v akej sa zachoval v podstate dodnes. Zničenú biskupskú rezidenciu dal zbúrať a postaviť dnešný palác vedľa kostola, upraviť slávnostný vstup do chrámu so schodiskom, nadstaviť mohutnú vežu, vyzdobenú vázami a sochami, ktorá komplexu domi-

nuje, do ktorej umiestnil katedrálnu knižnicu. Interiér oboch lodí katedrály (horného a dolného kostola) bol zjednotený a vyzdobený. Obvodové múry gotického horného kostola s pôvodným polygonálnym záverom presbytéria ponechali a znovu zaklenuli barokovými valenými klenbami s lunetami. Zvyšky prípor pôvodného gotického zaklenuťia sa zachovali na stene polygonálneho záveru za hlavným oltárom, ktorého vysoké lomené okná zvnútra upravili vloženým polkruhovým zakončením. Interiér horného kostola osvetľujú z južnej strany navrchu bočnej steny pod klenbou polkruhové okná, v lodi dopoly zamurované (na severnej stene oproti sú okná maľované, s iluzívnymi perspektívnymi priehľadmi do oratórií). Steny po kladie s kordónovou rímsou s vlysom, členené kanelovanými pilastrami s korintskými hlavicami, sú pokryté umelým mramorovaním, so štukovou polychrómovanou a zlátenou ornamentikou, s prevažujúcim motívom prepletanej pásky. Celý povrch klenieb nad rímsou pokrývajú fresky [Obr. 2]. (Pôvodná baroková klenba z tejto prestavby sa však zachovala len v predĺženom presbytériu, loď museli už v polovici 18. storočia znovu zaklenúť.) V západnej časti lode horného kostola vtedy postavili poschodový chór (datovaný 1712) a do roku 1720 dokončili výzdobu presbytéria s hlavným oltárom. Do podoby „*in picturis et omni ornata*“ zhodne potom upravili aj dolný kostol.⁴ V prvej polovici 18. storočia, zväčša ešte za biskupa Erdődyho, vznikol aj barokový mobiliár a ďalšie súčasti liturgického vybavenia kostolného interiéru (kanonické stallá v presbytériu, baldachýnový biskupský stolec s reliéfom Zvestovania, kazateľňa, atď.). Celkovú prestavbu a na ňu nadväzujúcu jednotnú interiérovú výzdobu horného a dolného kostola dokončili ešte za jeho života, završenú posvätením oltárov 5. júla 1732. „*Katedrálny chrám bol mnou skoro od základu vystavaný, ako aj oltáre, chór, organ, maľby, vybrané štukatérské práce, sväté rúcha, všetko nevyhnutne, ba dokonca nádherne zaopatrené...*“ píše Ladislav Adam Erdődy vo svojom testamente z 18. januára 1735.⁵

³ Biskup Erdődy v liste z Viedne z 18. 9. 1710; cit. podľa WAGNER 1933, c. d. (v pozn. 2), s. 109.

⁴ „*Conscriptio universorum bonorum episcopatus Nitriensis cameraliter peracta*“ (14. 8. 1736). In: *Urbaria et conscriptiones. 3. füzet (Abara – Zsujta, 26-35 fasciculus)*. Budapest 1970, s. 251.

⁵ *Miscellanea ecclesiastica Nitriensia I. Quellen zur Geschichte des Bistums Neutra*. Ed. M. ĎURČO – J. NEMEŠ. Kraków 2007, s. 349; cit. v slovenskom preklade podľa BALÁŽOVÁ, B.: *Katedrálny chrám sv. Emeráma v Nitre. Tradícia rekonštrukcie alebo rekonštrukcia tradície?* In: *Umenie Slovenska v historických a kultúrnych súvislostiach* 2005. Trnava 2006, s. 82-88, tu na s. 82.



2. Presbytérium horného kostola Katedrály sv. Emeráma v Nitre pred reštaurovaním. Foto: D. Slivka.

Stav zachovania temer všetkých súčastí výtvarnej výzdoby interiéru nitrianskeho chrámu bol zlý, často až havarijný a akútne vyžadoval kvalifikovaný reštaurátorský zásah. Okrem prirodzenej degradácie materiálu barokové umelecké diela poznačili v minulosti mnohé renovačné zásahy z dnešného hľadiska neprípustné, pričom rôzne opravy a nevhodné doplnky (najmä v rokoch 1835 – 1837, 1932 a po 2. svetovej vojne), boli vykonané nekvalitne alebo iba vyslovene provízorne.⁶ Tak ako zisťovací archeologický výskum v interieri katedrály, aj prieskumy

a reštaurátorské práce na jeho barokovej výzdobe, ktoré realizuje doc. Vladimír Plekanec, akad. mal. so svojím tímom špecialistov od roku 2006, umožňujú podstatne spresniť doterajšie poznatky, opraviť niektoré tradované omyly a priniesli už v tejto fáze aj viaceré významné objavy.⁷

K neskorobarokovej výzdobe chrámového interiéru chýbajú archívne doklady a zatiaľ sa nenašli relevantné pramene, ktoré by okolnosti jej vzniku bližšie osvetlili. Základné otázky tak ostávajú otvorené a náročný ideový koncept objednávateľa môžeme re-

⁶ Viaceré z týchto opráv datujú nápisy na zadnej stene hlavného oltára i na freskách presbytéria: v roku 1837 sochár a pozlacoč Emerich Fugert („Reparirt E. Fugert B. u. F.“) s pomocníkmi F. Christianom Gartmayrom, Eduardom Baumanom, Michaelom Dedeskom a 15-ročnými učňami Gustavom Szucharom a Adalbertom Strauszom („Adalbertus Strausz Bildhauer und fergolder Lerjung alt 15 Jar. den 13 Nov 1837“), pražskí reštaurátori v tridsiatych rokoch 20. storočia (fresky reštaurovali „L. P. 1932. Malíř Nováček Václav, Vrzák Vojtěch. Veselý [!] N. M. Čechy Praha“) a opravy po 2. svetovej vojne (J. Klempíř, E. Massányi).

⁷ MEDVECKÝ, J.: Ranorenesančné tabernákulum z roku 1497 v Nitre. In: *Pamiatky a múzeá*, 57, 2008, č. 3, s. 28-30; RUSINA, I. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava 2009, s. 651-653 (J. Medvecký); PLEKANEC, V.: Reštaurátorský výskum a výsledky reštaurovania výtvarnej výzdoby Katedrály sv. Emeráma v Nitre – súčasný stav. In: *Zborník prednášok IX. medzinárodného seminára o reštaurovaní, Chateau Krakovany 2009* (2010), s. 80-93. Reštaurátorské práce od roku 2010 pokračujú v dolnom kostole.

konštruovať len na základe zachovaných diel, ktorých autori – sochári, štukatéri, mramorovači a ďalší špecialisti – umelci a remeselníci, tvorcovia jednotlivých súčastí interiérovej výzdoby, zostávajú v anonymite. Neznámy je projektant barokovej prestavby, rovnako ako autori monumentálneho stĺpového hlavného oltára, s kamennými sochami svätcov v nadživotnej veľkosti a ústrednou skupinou Krista Spasiteľa na oblaku nesenom dvojicou anjelov, postaveného v závere presbytéria pred rokom 1720 (posvätený spolu s bočnými oltármi až roku 1732).⁸

I.2 Barokové fresky

Ani vo vtedajšej Viedni nebolo ľahké získať umelcov, ktorí by boli schopní veľkolepé zámery biskupa Erdődyho realizovať na primeranej úrovni. Po odvrátení tureckého ohrozenia zažíva rezidenčné mesto rozkvet, sprevádzaný stavebnou aktivitou, ktorá v tom čase akceleruje a Viedeň sa stáva výstavnou barokovou metropolou. Na výzdobe palácov a chrámov sa pretekajú najvýznamnejší umelci, domáci i prizývaní z cudziny, najmä z Talianska.

V strednej Európe nebol dostatok domácich maliarov, ktorí by zvládli náročnú techniku fresky, ktorá spočiatku bola doménou vyhľadávaných a vysoko hodnotených talianskych virtuózov. Ešte začiatkom 18. storočia vznikajú monumentálne výzdobné celky v tradícii ranobarokového „*Stuckbarock*“, s izolovanými maľbami iba vyplňajúcimi plochy zrkadiel a kartuší zasadených do štukovej výzdoby klenieb

a stien. Takými sú diela esterházyovského štukatéra Pietra Antonia Contiho, na ktorých spolupracoval so svojím rodákom, maliarom Luca Antoniom Colombom z Arogna (Frauenkirchen, do 1702; Skalica, okolo 1705) a viedenskými maliarmi Carlom Ritschom a Franzom Josephom Graffensteinom (Trnava, 1700).⁹ Neskôr je v Trnave doložený aj ďalší taliansky vandrovný maliar, Giovanni Pietro Giorgioli z Morcote, pravdepodobne tiež freskár.¹⁰

V prvých deceniách 18. storočia sa však aj v strednej Európe presadila iluzívna baroková freska, pokrývajúca celé plochy klenieb, ktorá nadobúda čoraz dôležitejšiu úlohu vo výzdobe chrámov a palácov. Aj klenbové maľby nitrianskej katedrály predstavujú tento nový stupeň dekorácie cirkevných a profánnych priestorov, keď sa iluzívna monumentálna freska už vymanila z plôch vymedzených v štukovej dekorácii a vo výzdobe dominuje. S *quadraturou* – perspektívne konštruovanou fiktívnou maľovanou architektúrou, nadväzujúcou na členenie stien a opticky zvyšujúcou skutočný priestor, zaktualizovanou viedenským účinkovaním jezuitu Andreu del Pozza, sa tu však nestretáme; ústredný figurálny výjav na klenbe predĺženého presbytéria komponovaný na čelný pohľad je inscenovaný ako zarámovaný obraz. Takéto perspektívne riešenie však navrhol a so svojimi pomocníkmi u nás už predtým zrealizoval v radikálnej premene interiéru jezuitského kostola sv. Františka Xavera v Trenčíne Pozzov *adjunct in Pictura*, viedenský spolupracovník a pokračovateľ, Christoph Tausch (1673 – 1731).¹¹

⁸ Hypotézy uvažujúce v tejto súvislosti o autorstve architekta Domenica Martinelliho či sochára Lorenza Mattielliho bolo treba odmietnuť ako nepodložené. K oltáru PÖTZL-MALIKOVA, M. – RUSINA, I.: Der Einfluss Wiens auf die Entwicklung der Barockplastik in Pressburg und die Westslowakei. In: *Wien und der europäische Barock*, c. d. (v pozn. 1), s. 117-123.

⁹ DOBOS, Zs.: The Activity of Luca Antonio Colomba in Hungary. In: *Arte Lombarda*, 121, 1997, č. 3, s. 78-90; MEDVECKÝ, J.: Monogramisti. K autorstvu barokových nástenných maľieb v Trnave (1700), Priekope (1772) a Šamoríne (1778). In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2008*. Trnava 2009, s. 122-129; najnovšie BALÁŽOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J. – SLIVKA, D.: *Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku*. Bratislava 2009, s. 31-37 (Trnava), s. 39-41 (Skalica).

¹⁰ DUBNICKÝ, J.: *Ranobarokový Univerzitný kostol v Trnave*. Bratislava 1948, s. 68; SAUR – *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 54. München – Leipzig 2007, s. 458. Podľa zmluvy z júla 1719 mal „*giuuan giorgioli pittore*“ namaľovať tri fresky na klenbe knižničnej sály a obrazy 8 kardinálov v novopostavenom krídle jezuitského kolégia, za ktoré bol vyplatený v marci 1720; z nich sa však nič nezachovalo.

¹¹ DZIURLA, H.: *Christophorus Tausch uczeň Andrei Pozza*. Wrocław 1991; DZIURLA, H.: Christophorus Tausch, allievo di Andrea Pozzo. In: *Andrea Pozzo. Atti del Convegno „Andrea Pozzo e il suo tempo“*. Ed. A. BATTISTI. Milano – Trento 1996, s. 409-429; HOŁOWINA, R.: Christophorus Tausch (1673 – 1731) – Universal-Künstler des Jesuitenordens und des Fürstbischofs von Breslau. In: *Reiselust Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Ed. F. POLLEROB Petersberg 2004, s. 89-102; *Medzi zemou a nebom...*, c. d. (v pozn. 9), s. 43-48 (B. Balážová, J. Medvecký).

Jezuitský maliar a architekt Tausch, poverný funkciou *cura fabricae* trenčianskeho kostola jezuitov (ktorého výzdobu „*ex munificentia variorum Mecoenatum*“ aj diecézny biskup Ladislav Adam Erdődy podporil, čo pripomína jeho erb nad obrazom Smrt' sv. Jozefa, vsadeným na stene jednej z bočných kaplniek), práce osobne v rokoch 1712 – 1715 viedol. Zároveň navrhoval oltáre aj pre iné lokality (Skalica, Banská Štiavnica, Prievidza); v roku 1716 pôsobil v Egeri, kde pre Ladislavovho mladšieho brata, biskupa Gabriela Erdődyho navrhol a zrealizoval slávobránu k oslavám narodenia arcikniežaťa Leopolda II. Architektonický koncept oltárnej stavby hlavného oltára nitrianskej katedrály i členenie vlastnej oltárnej architektúry, zjavne odvodené z jedného zo štandardných vzorových riešení v slávnom Pozzovom traktáte naznačujú, že aj autorom pôvodného návrhu oltára mohol byť Tausch.¹²

I.3 Gottlieb Anton Galliardti v Nitre

Z viedenských umelcov a remeselníkov, ktorých biskup Erdődy v Nitre angažoval, vďaka signatúram poznáme aspoň meno maliara Galliardtiho/Galliardiho (1688/1689, Steyr – 1728, Viedeň), autora fresiek na klenbách horného i dolného kostola i súboru olejomalieb vsadených do výzdoby na stenách a obrazov na bočných oltároch. Nitrianske práce sú jedinými zachovanými dielami monumentálneho charakteru nesporne talentovaného tvorca, o ktorého schopnostiach svedčí aj kvalita klenbových malieb, realizovaných zriedkavou technikou pravej „talianskej“

fresky na tenkej vyhladenej omietke,¹³ ktoré si aj po storočiach zachovali svoj intenzívny kolorit, zbavené znehodnocujúcich premalieb a reštaurovaním rehabilitované [Obr. 3].

S technikou pravej fresky (*fresco buono*) sa v stredo európskom barokovom maliarstve stretáme len v dielach vagantných talianskych dekoratórov a v 18. storočí sa už prakticky nevyskytuje.¹⁴ (U nás ju v čistej podobe poznáme iba z ranobarokových fresiek Carpofoora Tencallu na hrade Červený Kameň z roku 1655).¹⁵ O príprave barokových freskantov sa vie všeobecne málo. Isté je, že zvládnuť náročnú freskovú techniku sa mladí adeпти mohli naučiť len dielenskou praxou na lešení. Freskantom bol Galliardtiho otec, Giovanni Antonio Galliardti (1657, Praha – 1692, Viedeň), tradične považovaný za žiaka Carpofoora Tencallu.¹⁶ V skutočnosti mladý maliar zostal v roku 1684 u Tencallu v Passau ledva tri mesiace a jeho vlastné fresky po návrate do Kremsmünsteru nesvedčia o dokonalej príprave (známe je, že svoje rané samostatné dielo, fresky kostola v Garsten, zvládol so značnými technickými problémami).¹⁷ Predpoklad, že sa Gottlieb Anton základom freskovej maľby priučil u svojho otca,¹⁸ však neprichádza do úvahy. Keď Giovanni A. Galliardti zakrátko po presídlení rodiny z hornorakúskeho Steyru do Viedne roku 1692 zomrel, bol Gottlieb Anton ešte chlapec a nevedno, kto mohol byť jeho tútorom, resp. u ktorého z *Austro-Talianov* potom ako maliar začínal. V čase nitrianskych prác je už samostatným majstrom, etablovaný v kruhoch viedenskej umeleckej kolónie. Záznamy vo viedenských matrikách sú jediné dosiaľ známe údaje,

¹² POZZO, A. del: *Perspectivae pictorum atque architectorum*. Rím 1693 (1. ed.), fig. LXIV. Okrem viacerých oltárov postavených podľa jeho návrhu porov. napr. efemérnu architektúru „*castrum doloris*“ cisára Jozefa I., Tauschom navrhnutého a v iluzívnej maľbe zrealizovaného roku 1711, ktorého podoba sa zachovala v rytine A. Diettela. – DZIURLA 1991, c. d. (v pozn. 11), s. 92-95 a obr. 64.

¹³ PLEKANEC 2010, c. d. (v pozn. 7), s. 84.

¹⁴ KOLLER, M.: Barocke Wand- und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung. In: *Barockberichte*, 34/35. Salzburg 2003, s. 325-331.

¹⁵ MEDVECKÝ, J.: K počiatkom činnosti Carpofoora Tencallu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich

ikonografia. In: *Arx*, 1994, č. 3, s. 237-311 (kap. „Poznámky k technike Tencalovej maľby“, s. 282-285).

¹⁶ DORN, T.: Die Beziehungen der Künstler Antonio Galliardti und Carpofooro Tencalla zu Kremsmünster. In: *Christliche Kunstblätter*, 65, 1924, s. 21-24, 36-44.

¹⁷ SAUR – *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 48. München – Leipzig 2006, s. 87-88; najnovšie MÁDL, M.: Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th-Century Bohemia and Moravia. In: *Umění / Art*, 56, 2008, č. 1, s. 38-64 (Appendix: The Prague Painter Antonio Galliardti, s. 57, s ostatnou staršou literatúrou).

¹⁸ Napr. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s. 16; PAPCO, J.: *Rakúsky barok a Slovensko. Nové nálezy a atribúcie*. Bojnice 2003, I. zv., s. 168.



3. Detail tváre anjela z Gallartiho fresky na klenbe presbytéria v hornom kostole katedrály v Nitre, 1720.

týkajúce sa občianskej existencie maliara, usadeného s rodinou vo vlastnom dome na viedenskom predmestí Josephstadt. Po dokončení fresky presbytéria v Nitre sa 5. októbra 1720 oženil s Máriou Alžbetou, dcérou Martina Kranawottera, *Obereinkaufers* cisárkovej Amálie.¹⁹ V ďalších rokoch sú zaznamenané krstí ich detí, ktoré však čoskoro zomreli (1721 ako krstní rodičia sú uvedení Georg Raphael Donner s manželkou; Gallartiho švagrom bol napr. ďalší významný umelec, *Hofbildhauer* Lorenzo Mattielli).²⁰

O činnosti Gallartiho ako freskára vo Viedni nie je nič známe. Jediným tu zachovaným jeho dielom je bývalý oltárny obraz sv. Romualda, signovaný a datovaný 1727, dnes v niekdajšom kamalduskom kostole sv. Jozefa na Kahlenbergu (ktorý by však mohol pochádzať aj z Nitry; pohľad na kostol s eremitkami zobrazený v spodnej časti Gallartiho plátna však podoba zaniknutého kamaldulského kláštora sv. Hyppolita na Zobore, zachytenej na rytinách a olejomalbe z 18. storočia, nezodpovedá) [Obr. 4].²¹

¹⁹ Záznam v matrike sobášených fary Maria Treu v Josephstadt. – HAJDECKI, A.: *Auszüge aus den Wiener Pfarrmatriken und dem Totenregister der Stadt Wien* (=Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 1/VI.) Wien 1908.

²⁰ HAJDECKI 1908, c. d. (v pozn. 19), č. 9636, 10333; HAUPT, H.: *Das hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*. Innsbruck – Wien – Bozen 2007, s. 366, 564.

²¹ SAUR – AKL 2006, c. d. (v pozn. 17), s. 88 (D. Trier), so staršou topografickou literatúrou. Obraz, zavesený dnes na bočnej stene presbytéria kostola opätovne vysväteného a za-

riadeného v roku 1852, by mohol pochádzať aj z inventára zrušeného zoborského kamaldulského kláštora a dostať sa do Viedne dodatočne, keď v kostole na Kahlenbergu pracoval viedenský „*acad. Historienmaler*“ Friedrich Schilcher (1811 – 1881). Ten pre nitrianskeho biskupa Roskoványiho roku 1860 dodal aj obraz na bočný oltár sv. Barbory v nitrianskej katedrále a rozmerný obraz na hlavný oltár kaplnky sv. Kríža v biskupskom kaštieli v Močenku. – BUDAY, P.: Kaštieľ v Močenku v archívnych prameňoch. In: *Pamiatky a múzka*, 59, 2010, č. 4, s. 50-54, tu s. 53 a pozn. 21 (štukovú dekoráciu v kaplnke kaštiela robil sochár-štukátér E. Fugert, doložený aj pri obnove nitrianskej katedrály; porov. pozn. 6).



4. Spodná časť Galliartiho obrazu Oslávenie sv. Romualda z roku 1727 v niekdajšom kamaldulskom kostole sv. Jozefa vo Viedni.

Exkurz: Kaplnka Csákyho kaštieľa vo Veľkom Bieli

Po úspešnom zavŕšení maliarskych prác v nitrianskej katedrále angažoval Galliartiho aj ďalší z uhorských prelátov, kaločský arcibiskup, kardinál gróf Imrich Csáky (1672 – 1732) na výzdobe svojho kaštieľa vo Veľkom Bieli (Magyarbél), postaveného v rokoch 1720 – 1725 podľa projektu cisárskeho staviteľa Antona Erharda Martinelliho.²² Na výzdobe interiérov kaštieľa potom Galliarti spolupracoval aj tu so sochármi a ďalšími viedenskými umelcami,

ktorých mená nie sú známe (zo zachovaných zvyškov je však zrejmé, že štukatérske práce realizovala iná dielňa než v katedrále v Nitre).

O zaniknutých Galliartiho freskách a obraze hlavného oltára kaplnky kaštieľa zasvätenej sv. Pavlovi apoštolovi sú v literatúre iba stručné zmienky.²³ Maliarska výzdoba zanikla pri prechode frontu na jar 1945, keď v kaplnke zostali iba preborené klenby a zvyšky zničených obrazov.²⁴ Predstavu o Galliartiho olejomaľbách a klenbových freskách si tak možno urobiť už iba z archívnych fotografií interiérov kaštieľa [Obr. 5].²⁵

²² MÁLNÁSI, Ö.: *Gr. Csáky Imre bíbornok élete és kora*. Kalocsa 1933, s. 272; RUSINA, I. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, s. 396, komentár k č. 32 (P. Fidler). Na zozname Martinelliho prác podľa lokalít a stavebníkov uvedené: „In Ungarn zu Maiernill [=Magyarbél] für den Cardinal Csaky [=Csáky]...“ Jeho *Specification* (Archiv der Wiener Baumeister-Genossenschaft, fasc. M) cituje o. i. ZACHARIAS, Th.: *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien – München 1960, pozn. 2 na s. 191.

²³ GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, s. 181 (bez autora), s ostatnou staršou literatúrou; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 18), s. 17.

Porov. tiež heslo „Galliarti, Gottlieb Antonio“. In: SAUR – AKL 2006, c. d. (v pozn. 17), s. 88 (D. Trier).

²⁴ Konanie o reštitúciu začaté 1945 bolo zastavené a obrazy kaplnky neboli zaradené medzi predmety umeleckej hodnoty zavlčené poslednými majiteľmi do Maďarska, lebo podľa svedeckých výpovedí zostali zvyšky olejomalieb pod zásypom spadnutých klenieb a fyzicky zanikli (zápisnica v Archíve PÚ SR v Bratislave).

²⁵ Sériá záberov interiérov kaštieľa. – Archív PÚ SR v Bratislave, fotodokumentácia z roku 1930, neg. 20878-20889.



5. Interiér kaplnky kaštieľa vo Veľkom Bieli. Foto: Archív PÚ SR v Bratislave, 1930.

Interiér kaplnky s jedným oltárom, oratóriom na poschodí oproti a bočnou organovou emporou mal bielo polychrómovanú jemnú štukovú plastickú výzdobu, v ktorej farebne i významovo dominovali Galliartioho fresky umiestnené v okrúhlych zrkadlách uprostred dvoch pásov oddelených klenbových polí. Námety malieb sa v súlade s patrocíniom kaplnky viazali k príbehu apoštola Pavla.

Obraz na hlavnom oltári zobrazoval kľúčovú epizódu Obrátenie Šavla z Tarsu cestou do Damasku, stvárnenú na Galliartioho až nezvykle dynamickej kompozícii [Obr. 6]. Dominantou výjavu odohrávajúceho sa v prírodnej scenérii so stromami bol jazdec so zástavou na vzpínajúcom sa koni vľavo, oproti druhý vojak s kopijou sa zakrýva štítom, v pozadí ďalší ukazujú na nebo a v popredí naklonený vojak



6. G. A. Galliarthi: Obrátenie Šavla cestou do Damasku, obraz hlavného oltára kaplnky kaštiela vo Veľkom Bieli, 1725 – 1727. Foto: Archív PÚ SR v Bratislave.

dvíha Šavla zrazeného z koňa, zasiahnutého Božím hlasom (vizualizovaný nápisom na diagonále z nebies: „SAULE, SAULE QUID ME PERSEQUE- RIS“ – Sk 9.4). Na zemi okrem jeho zbroje a zapečateného listu vidno pri spodnom okraji uprostred aj výraznú signatúru: „G. A. Galliarthi [...]“.

Príbeh obráteného horlivého prenasledovateľa kresťanov pokračoval na klenbe, kde dva na čelný pohľad komponované výjavy uprostred klenbových polí zobrazovali ďalšie epizódy z jeho života, sprevádzané citátmi príslušných biblických textov (Sk 9) [Obr. 7]. Na prvom výjave, na prednom klenbovom poli nad oltárom, Ananiáš vracia zrak kľáčiacemu Šavlovi, ktorý sa dáva pokrstiť. Na rímse naspodu bol citát (Sk 9.17-18): „[Et abiit] ANANIAS, [et



7. Pohľad na klenby kaplnky kaštiela vo Veľkom Bieli s Galliartho freskami z rokov 1725 – 1727. Foto: Archív PÚ SR v Bratislave.

introivit in domum; et] IMPONENS EI MANUS, DIXIT: SAULE FRATER, DOMINUS / MISIT ME IESUS. C. 9. V. 17.“ Na druhom výjave zobrazený Pavol začína kázať v Damasku a „hned’ zvestoval v synagógach Ježiša, že On je Syn Boží“ (Sk 9.20), s citátom na schode naspodu: „[Et] CONTINUO IN SYNAGOGIS PRAEDICABAT [IESUM, QVO]NIAM HIC EST / FILIUS DEI. C. 9. V. 20.“ Okrem nápisu na hornom stupni vedľa položenej otvorenej knihy vidno aj signatúru maliara: „Galiarti [...] 1726“ (?). Figurálne typy bradatých mužov a vojakov, opakujúce sa pózy a gestá postáv už na prvý pohľad pripomenú iba o niečo skoršie nitrianske maľby v hornom kostole – učiteľov na obraze Dvanásťročný Ježiš v chráme (s identickou figúrou sediaceho muža s podopretou hlavou prevzatou z Küsellovej grafiky), apoštolov na Premenení Pána na hore Tabor, atď.; príbuzný bol i celkový charak-

ter mnohofigúrových kompozícií so stupňovitou výstavbou, zasadených do interiéru, lemovaných v hornej časti zdvihnutými závesmi (Zjavenie Krista apoštolom na klenbe dolného kostola). Príbeh ďalej pokračoval cyklom štyroch menších oválnych medailónov vložených pod klenbovými oblúkmi navrchu bočných stien medzi oknami, z ktorých na záberoch vidno iba výjav so sv. Pavlom vo väzení. Apoštol sedí prikovaný reťazami, s perom a popísaným zvitkom epištoly v rukách, v pozadí odchádza strážca s kopijou (nápis: „IN CARCERIBUS [...]“).

Okrem obrazu hlavného oltára bol nesporne Galliartiho dielom aj zaujímavý obraz sv. Ladislava zakladajúceho kostoly, zavesený na bočnej stene kaplnky [Obr. 8].²⁶ Uhorský kráľ je na ňom pokľaknutý, ľavou rukou ukazuje na kartušu so znakom Uhorska, hľadá na Pannu Máriu sediacu s gloriolou z hviezd na oblaku medzi anjelmi. Pravicom ukazuje pred seba na model dvojvežového chrámu, na zemi sú položené jeho kráľovské insígnie (koruna a žezlo na vankúši) a listina s plánom priečelia barokovej katedrály; ďalší chrám vidno aj v priehľade v pozadí. Pozoruhodné je, že na obraze namaľovaný bol zrejme pohľad na starý kostol a ideový projekt nového Dómu v Kalocsi, ktorý dal arcibiskup Csáky postaviť. Námet obrazu je tak alúziou na mecénsku činnosť objednávateľa, paralelou a sprítomnením svätcovej stredovekej legendy, podľa ktorej: „*Tento spravodlivý kráľ bol pokorný, zbožný, a najmä štedrý. Obdaroval všetky kráľovské kostoly a kláštory, založené či už ním alebo kýmkoľvek iným, o jeho zásluhách až do dnešného dňa hovoria všetky kostoly Uhron.*“²⁷

Obrazy a klenbové fresky v kaplnke kaštieľa vo Veľkom Bieli z rokov 1725 – 1727 boli pravdepodobne poslednou náročnejšou objednávkou maliara, ktorú realizoval do svojej predčasnej smrti;²⁸ pričom



8. G. A. Galliarti: Sv. Ladislav, obraz v kaplnke kaštieľa vo Veľkom Bieli, 1725 – 1727. Foto: Archív PÚ SR v Bratislave.

²⁶ Ďalšia rozmerná olejomalba Sv. Jána Nepomuka ako patróna a ochrancu, s kľáčiacim anjelom držiacim kartušu s rodovým erbom Csákyovcov a pohľadom na priečelie kaštieľa naspodu, podľa štýlu a spôsobu stvárnenia mladšia, zavesená na ľavej bočnej stene kaplnky, bola dielom iného maliara (z polovice 18. storočia?).

²⁷ Život uhorského kráľa sv. Ladislava – *Vita sancti Ladislai regis Hungariae*; cit. podľa *Legendy stredovekého Uhorska*. Ed. R. MARSINA. Bratislava 1997, s. 131. K barokovej ikonografii sv. Ladislava a uhorských dynastických svätcov pozri KERNY, T.: Szent László egyházalapításai az irodalomban, képző-

művészetben és a néphagyományban. In: *Pavilon*, 1994, č. 9, s. 12-19; SZILÁRDFY, Z.: *Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiliger*. Esztergom 2001.

²⁸ Do súvislosti s Galliartiho činnosťou pre biskupa Csákyho dala PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 18), s. 17 a obr. 13, aj dva obrazy rehoľných svätíc neznámej proveniencie údajne z roku 1726 (sv. Margaréta z Cortony, bl. Hyacinta), dnes v Moste na Ostrove.

obraz na hlavnom oltári patril rozhodne k jeho vrcholným dielam.

V dvadsiatych rokoch mal už Galliarti zrejme rozsiahle objednávky, na ktorých realizáciu priberal spolupracovníkov a pomocníkov; podiel jeho dielne treba predpokladať aj na prácach v Nitre a Veľkom Bieli. Z nich najpravdepodobnejšia, archívne však zatiaľ výslovne nedoložená, je účasť Tirolčana Josefa Kurtza (1692 – 1737), ktorý pracoval potom aj pre kamaldulov na Zobore.²⁹ Usadil sa v Bratislave, kde sa stal pomerne významným maliarom v službách arcibiskupa prímasa Imricha Esterházyho, dodával oltárne obrazy pre kostoly františkánov a kapucínov (Bratislava, Pezinok), atď.³⁰

Aj mladý Davide Antonio Fossati (1708 – 1795) podľa vlastného životopisu mal roku 1727 po odchode od Daniela Grana spolupracovať s Galliartim na jeho bližšie nešpecifikovaných objednávkach,³¹ či k tomu skutočne aj došlo, nevedno, keďže 39-ročný *Kunstmaler* Galliarti 21. januára 1728 vo Viedni zomrel.³² Fossati sa potom objavil v Bratislave, kde realizoval údajne podľa návrhu Antonia Galli Bibieniu iluzívnu fresku s figurálnou štafážou na múre pred arcibiskupským palácom I. Esterházyho (po jej dokončení angažovaný v auguste 1728 opäť benediktínov do Pannonhalmy).³³ Podľa životopisca Füssliho (1779) pracoval v oleji a freskách „in ein Paar ungarischen Klöstern“ a v januári 1730 sa vrátil do Benátok. Jeho stredoeurópske pôsobenie je však prameňmi doložené i neskôr.³⁴

II.1 Katedrála sv. Emeráma v Nitre

Ideovým centrom katedrály je hlavný oltár postavený v presbytériu horného kostola, ktorý biskup L. A. Erdődy slávnostne posvätil 5. júla 1732 [Obr. 9]. Monumentálna, priestorovo konkávne rozvinutá stĺpová oltárna architektúra „apsidového“ typu³⁵ s korintskými hlavicami vyplňajúca celý záver presbytéria, zadnou stenou napojená na konchu, sa navrchu segmentovým nadstavcom iluzívne otvára do neba. Predstavuje impozantný celok, pôsobivé *theatrum sacrum* v duchu triumfálneho rímskeho baroka. Tak ako v jednotnej úprave stien kostola pod rímsou, aj na oltárnej architektúre prevaha teplých tónov červenohnedého mramorovania (lešteného štukolustra, imitujúceho mramor), so zlatenými článkami a ornamentálnymi detailami kontrastuje s bielo polychrómovanými sochami s leštenou povrchovou úpravou (*polierweis*) v nadživotnej veľkosti, stojacimi v interkolumniách. Po stranách sú to figúry sv. Andreja-Svorada a Benedikta, cirkevní otcovia Augustín a Ambróz, v strednej časti (s tabernákulom z rôznofarebných mramorov a alabastru) po bokoch Mária a Jozef a v priehľade uprostred frontálne stvárnená socha Krista-Spasiteľa na oblakoch podopieraných z oboch strán anjelmi, ktorá celku významovo i kompozične dominuje, symbolicky ožiarená mystickým zadným svetlom v súlade s barokovou ilúziou (narušenou dnes intenzívnou modrou farebnosťou vitráží E. Ambrušovej z rokov 1969 – 1970). Na rímse po

²⁹ Z tohto obdobia sú jeho prvé dosiaľ známe samostatné diela z inventára zrušeného kamaldulského kláštora sv. Hypolita, roztratené v Nitre a na okolí (Nanebovzatie Panny Márie podľa predlohy M. L. Willmanna, dnes v kostole v Mecheniciach; obrazy kamaldulských svätcov, dnes v Klížskom Hradišti, a i.).

³⁰ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 18), s. 17-18; MEDVECKÝ, J.: Bratislavský barokový maliar Josef Kurtz (novozistené diela a vzťahy). In: *Pamiatky a múzeá*, 41, 1992, č. 1, s. 4-8; PAPCO 2003, c. d. (v pozn. 18), I. zv., s. 188-189, č. 87.

³¹ KNAB, E.: *Daniel Gran*. Wien – München 1977, s. 274, 276; GALAVICS, G.: Das Barockrefektorium der Benediktinerabtei Pannonhalma. In: *Acta Historiae Artium*, 38, 1996, s. 127-151, tu s. 131; „Fossati, Davide Antonio“. In: *SAUR – Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 43. München – Leipzig 2004, s. 8-9 (M. Angiolillo).

³² HAJDECKI 1908, c. d. (v pozn. 19), s. 342.

³³ GALAVICS, G.: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. In: *Acta Historiae Artium*, 30, 1984, č. 3-4, s. 194-195; BÁNHEGYI, M. – HAPÁK, J.: *A közösség asztala. A Pannonhalmi apátság barokk ebédője*. Pannonhalma 1993; GALAVICS 1996, c. d. (v pozn. 31), s. 127-151.

³⁴ FÜSSL, J. C.: *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Anhang*. Zürich 1779, s. 51-54; KNAB 1977, c. d. (v pozn. 31), s. 276; GALAVICS 1996, c. d. (v pozn. 31), s. 131. V máji 1740 je Fossati doložený v Poľsku. – KARPOWICZ, M.: D. A. Fossati in Polsce. In: *Roczniki Humanistyczne*, 42, 1994, č. 4, s. 227-232.

³⁵ KARNER, H.: Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars in Wiener Einflussgebiet. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 51, 1997, č. 2, s. 366-379.



9. Hlavný oltár Katedrály sv. Emeráma v Nitre, 1715 – 1720.

stranách nadstavca sú plastiky hlavných patrónov krajiny, uhorských kráľov sv. Štefana a sv. Ladislava, uprostred holubica Ducha svätého a vo vrchole Boh Otec v oblakoch, iluzívne pokračujúcich freskou s anjelmi na konche [Obr. 10].

Projektant oltára, realizujúci návrh impozantného oltárneho celku podľa jednotného ideového kon-



10. Hlavný oltár katedrály s Galliartibo freskami na klenbe záveru presbytéria, 1720.

ceptu, nie je známy; žiadne zmluvy, plány ani model sa nezachovali.³⁶ Musel byť významným tvorcom z viedenského okruhu architektov a dekoratérov, ktorých aktuálne realizácie v cisárskej metropole rozhladený biskup Erdődy, kráľovský kancelár, poznal z autopsie.³⁷ Aj kamenné sochy svätcov (zreštaurované v rokoch 2006 – 2008), kvalitné práce zatiaľ neznámeho sochára dovezené z Viedne, možno až teraz, po odstránení znehodnocujúcich úprav a doplnkov a zrekonštruovaní pôvodnej povrchovej úpravy s jemným zlátením detailov objektívne doceniť, čo otvára možnosť komparatívneho výskumu a identifikácie ich zatiaľ neznámeho autora. Práce

³⁶ *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Molinarollo.* [Kat. výst.] Ed. M. KRAPF. Wien : Österreichische Galerie Belvedere, 1998.

³⁷ Roku 1716 napr. posvätil za prítomnosti cisára Karola VI. základný kameň viedenského kostola sv. Karola Boromejského

– Karlskirche, votívneho daru cisára, jedného z najvýznamnejších realizácií triumfálneho imperiálneho barokového štýlu, na ktorého stavbe a výzdobe sa potom podieľali mnohí poprední umelci vtedajšej cisárskej metropole. – MATSCHE, F.: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“.* Berlin – New York 1981, zv. I-II.

štukatérskej dielne, ktorá hlavné kamenné sochy na mieste inštalovala, upravovala a celok domodelovala plastickými štukovými časťami, však majú iba priemernú remeselnú úroveň.³⁸ Pri bližšom porovnaní vynikne podstatný kvalitatívny rozdiel napr. špičkových kamenných sôch oboch „berniniovských“ anjelov nadnášajúcich oblaky v centrálnej časti oltára (ktoré sa vyrovnajú napr. súčasným viedenským realizáciami Giovannioho Giulianioho) a v štuke realizovaných plastík anjelov a uhorských kráľov na kladí, či s výraznou dekoratívnou štylizáciou modelovaného Boha Otca vo vrchole a anjelských hlavičiek v oblakoch uprostred nadstavca.

Oproti hlavnému oltáru, na západnej strane horného kostola postavili vstavaný dvojposchodový chór s tromi polkruhovo zakončenými arkádami na prízemí, kaplnkou-oratóriom na poschodí a organom, ktorého projektant je takisto neznámy.³⁹ Priechodie chóru členené stĺpmi, s konvexne vystupujúcou strednou časťou, má bohatú plastickú štukovú a štukolustrovú výzdobu, „... *intra et extra gypso resplendente, supra stuccatum ornante, aequae et in forma marmoris... figuris, ciradis, et inaurationibus adornatis...*“⁴⁰ dielo tej istej štukatérskej dielne, ktorá pracovala na hlavnom oltári. Pozostáva z polychrómovanej plastickej dekorácie s karyatidami a vsadenými reliéfnymi figurálnymi medailónmi, z ktorých horná dvojica zobrazuje poprsia uhorských kráľov sv. Štefana a Ladislava, spodná sv. Svorada a Benedikta oslávených na nebesiach. Na organovej empore uprostred je umiestnená kartuša s maľovaným biskupským erbom L. A. Erdődyho. Motív nebeskej hudby je uvedený citátmi na listinách, ktoré držia putti rozmiestnené na rímse chóru, parafrázujúcimi slovami Žalmov ku chvále Hospodina – zľava: „*LAV / DENT / NOMEN / EIVS*“; ďalší: „*IN / CHORO / PSAL / 1. 4 5*“; tretí: „*IN / TVBIS / ORGANO / CITHARIS*“; krajný vpravo: „*TIM /*

PANIS / ET COR / DIS“. Chronogramy v nápisochoch na ľavej a na pravej strane zároveň dávajú dvojité datovanie 1712 (zrejme rok postavenia chóru). Štuková výzdoba, polychromovačské a pozlacovačské práce v hornom kostole však trvali najmenej do leta 1722, ako vyplýva z listu, ktorým biskup Erdődy urguje kremnického organára Martina Zorkovského: „*Maliar, ktorý mal organ maľovať, skončil už v kostole svoju prácu a chce sa vrátiť do Viedne.*“⁴¹

II.2 Maliarska výzdoba horného kostola

Galiartihho klenbové fresky sa v presbytériu (na rozdiel od dolného kostola) zachovali pomerne intaktne. Na hlavný oltár nadväzujúce fresky na konche so skupinami anjelov rozmiestnených na oblakoch a monochrómnyimi alegorickými figúrami Cností v lunetových výsečiach po stranách predného poľa (personifikácie *Patientie, Prudentie, Fortitudo*) pokračujú na plytkej lunetovej klenbe predĺženého presbytéria, oddelenej medziklenbovým pásom. Celú plochu klenby vyplňa na výšku komponovaný výjav so sv. Štefanom, dávajúcim kráľovstvo pod ochranu Panny Márie, oslávenej na nebesiach pod Najsv. Trojicou, zasadený do dekoratívneho orámovania v tvare predĺženého kvadrilobu s kvetinovými festónmi a väzami [Obr. 11]. Maliar tu realizoval svoju víziu nadpozemského sveta: Mária s gloriolou z hviezd okolo hlavy kľáčí na oblaku, nesenom anjelmi do prežiarovaných nebeských výšin k Najsv. Trojici [Obr. 12]. V spodnej, pozemskej časti obrazu na stupňovitom piedestáli pokrytom pestrým vzorovaným kobercom kľáčí uhorský kráľ sv. Štefan v slávnostnom ornáte cez brnenie (s Radom zlatého rúna na hrudi) a obetuje jej svoju kráľovskú korunu a žezlo. Páža v uhorskom odeve, ktoré stojí pred kráľom (kráľovič Imrich?), drží kartušu so znakom Uhorského

³⁸ PÖTZL-MALIKOVA – RUSINA 1986, c. d. (v pozn. 8), s. 117-123.

³⁹ S malým časovým odstupom nasledujúce dve fázy neskorobarokovej úpravy interiéru niekedy ťažko navzájom odlíšiť. Aj prvá z nich, prestavba a interiérová výzdoba za biskupa Erdődyho trvala vyše dve desaťročia; možno predpokladať, že jej koncepcia sa postupne vyvíjala, modifikovala a dopĺňala. – VOIT, P.: *Franz Anton Pilgram*. Budapest 1982, s. 352-353.

⁴⁰ *Conscriptio...* (1736); cit. podľa *Urbaria et conscriptiones*, c. d. (v pozn. 4), s. 250.

⁴¹ V liste L. A. Erdődyho kremnickému magistrátu zo 7. 6. 1722. Zorkovský napriek tomu organ, na ktorého zhotovenie dostal od biskupa zálohu a vzácne materiály, dodal asi až o rok neskôr, v lete 1723. – ZAVARSKÝ, J. In: *Hudobný archív 3*. Martin 1981, s. 368. Zorkovský postavil aj menší pozitív na emporu. (Organ potom v 60. rokoch 19. storočia prestaval M. Šaško; jeho dnešná podoba je z 30. rokov 20. storočia).



11. G. A. Galliani: Sv. Štefan dáva kráľovstvo pod ochranu Panne Márii, freska na klenbe presbytéria horného kostola katedrály v Nitre, 1720. Foto: V. Plekanec.



12. Anjeli s nanebovzatou Pannou Máriou, detail ústredného výjavu na klenbe presbytéria.



13. Detail ústredného výjavu na klenbe presbytéria s Gallartiho signatúrou.

kráľovstva. V kráľovom sprievode za kľačiacim sv. Štefanom, medzi svetskými a cirkevnými hodnostármi, predstavuje markantná figúra bradatého biskupa hľadajúceho nahor sv. Adalberta-Vojtecha, ďalšieho z hlavných patrónov krajiny. Na stupni pri spodnom okraji ústredného výjavu je umelcova signatúra „G. A: Gallarti / invent. 1720“ [Obr. 13].

Ústredný výjav, odohrávajúci sa v iluzívnom priehľade do neba, je doplnený postavami štyroch evanjelistov umiestnenými v cípoch klenby so svojimi zvieracími atribútmi (sv. Marek s levom držiacim labou brko, sv. Matúš s anjelikom [Obr. 14a, b], sv. Lukáš s volom, so štetcom v ruke a obrazom – ikonou „čiernej“ Madony, sv. Ján s orlom nesúcim kalamár). Ich plasticky bravúrne maľované figúry so živými gestami, sediace v rôznych pózach na iluzívnej rímse maľovaných pätiček v cípoch klenby, kontrastujú s monochrómnyimi figurálnymi scénami zo života Panny Márie (Máriiných radostí) namaľovanými *chiaroscuro* v okrových tónoch, zakomponovanými v lunetových výplniach do dekoratívneho štvorlaločného orámovania: Zasnúbenie Panny Márie (pri postave sv. Matúša), Narodenie (pri sv. Jánovi), Klaňanie Troch kráľov (pri sv. Lukášovi) a Obriezka – Predstavenie v chráme (pri sv. Marekovi). Sýta farebnosť orámovania s červenohnedými výplňami, pestrými kvetinovými girlandami zavesenými na iluzívnom rímsovom sokli, kartušami a baňatými kvetinovými väzami s hrajúcimi sa putti po stranách, tvorí kontrastné orámovanie figurálneho výjavu [Obr.



14a. Detail medirytiny C. Cesia podľa fresky G. Lanfranca, z albumu vydaného v Ríme roku 1680, časť V.



15. Detail dekoratívneho motívu s kartušou v orámovaní ústredného výjavu na klenbe presbytéria.



14b. G. A. Galliarti: Sv. Matúš Evanjelista a Zasnúbenie Panny Márie, detail fresky v cípe klenby presbytéria, 1720.

15]. Optická ilúzia priehľadu do neba je gradovaná koloritom a svetlom, aj proporčným odstupňovaním od pestrej farebnosti veľkých postáv pozemskej časti, modro-červeným akordom šiat a plášť a ústrednej Panny Márie (pôvodne sa vinúceho zdola od sv. Štefana), až po tvary rozpúšťajúce sa v ožiarených nebeských výšinách pri Najsv. Trojici.

Pendantom výjavu na klenbe presbytéria bola freska s Oslávením sv. Emeráma na klenbe lode, ktorá však zanikla už v polovici 18. storočia, keď túto časť pre statické poruchy museli znovu zaklenúť. Súvisela s obnovením úcty sv. Emeráma, ktoré biskup Erdódy inicioval (pápežské povolenie dostal roku 1723). V súpise majetku biskupstva, vyhotovenom 14. augusta

1736, už po biskupovej smrti, sa uvádza, že horný kostol katedrálneho chrámu „... *ex gypso instar veri marmoris formata... diversis figuris et copiosis ciradis inauratis ad miram elegantiam sunt efformata, fornix vero praeter plurimas figuras minoris diversis coloribus et inaurationibus expressas, habet duas picturas... unam in sanctuario Beatissimae Virginis Mariae, cui Sanctus Stephanus apostolus et rex Hungariae coronam Regni Mariani offert* [t. j. dodnes existujúcu fresku na klenbe presbytéria] ... *aliam in corpore ecclesiae Sancti Emerami episcopi, cui haec ecclesia est consecrata.*“⁴²

Trojité patrocínium katedrálneho chrámu potom zopakoval a rozvinul aj ďalší nitriansky biskup Imrich Esterházy v polovici 18. storočia, keď koncipoval námety maliieb, ktorými dal vyzdobit’ nové zaklenutie lode kostola, od triumfálneho oblúka až po chór, podľa projektov Franza Antona Pilgrama.⁴³ Na oválnu kupolu v prednej časti lode (ktorou Pilgram centralizoval dovtedajšie aditívne radenie klenieb) viedenský maliar Johann Bojack (Bopovsky) namaloval Apoteózu sv. Emeráma na oblakoch medzi anjelmi uprostred iluzívnej architektúry po obvode kupoly, so štyrmi výjavmi jeho martýria v pendantiónoch.⁴⁴ Bojackovým dielom je aj portrét biskupa Esterházyho namalovaný freskou v iluzívnom okne oratória navrchu severnej steny pod kupolou. Po jeho predčasnej smrti v roku 1753 rozpracované klenbové maľby v nasledujúcej sezóne dokončili iní maliari (Sv. Andrej-Svorad a Smrť sv. Benedikta na klenbovom poli v lodi). Maľby s kráľom Dávidom a sv. Cecíliou s anjelským chórom hudobníkov nad chórom, s postavami štyroch cirkevných otcov v rohoch, značené nad organom „*F. MESNER*“ (pôvodne Mösner?), vznikli až v šesťdesiatych rokoch, za biskupa Gusztinyho.⁴⁵

Z pôvodnej úpravy bočných stien horného kostola sa zachovali rozmerné obrazy vsadené do štukových reliéfnych rámov rovnakého formátu na stenách presbytéria – smerom od oltára na južnej stene Klaňanie troch kráľov (sign. „*Gottlieb Antoni Galiarty invent. 1720*“), oproti na severnej stene, čiastočne zakrytý baldachýnom biskupského stolca, je obraz Dvanásťročný Ježiš v chráme.⁴⁶ Druhá dvojica smerom k lodi znázorňuje Krst Krista v Jordáne a na severnej stene oproti Premenenie Pána na hore Tabor.⁴⁷

II.3 Program interiérovej výzdoby

„*Ecclesiam quocirca [...] picturisque decentissimis a fumo ad imum perornavit: tessellatis de marmore pavimento constravit: Aras, Divorumque Simulacra, & ipsos certe parietes rarissimo artis plasticae artificio perpolivit,*“ píše o Erdődyho zásluhách piarista Dežerický (1743).⁴⁸ Veľkolepá výzdoba katedrály však mala splňať nielen nároky na barokové *decorum*. V maliarskej a plastickej výzdobe postupne zrealizovaný je tu jednotný ikonografický program, viažúci sa ku Kristovi-Spasiteľovi a svätcom – patrónom krajiny (Mária ako *Patrona Hungariae*, uhorský kráľ sv. Štefan, sv. Vojtech), biskupského chrámu a diecézy (sv. Emerám biskup a mučeník, pustovníci sv. Svorad vyznávač a Benedikt mučeník), zopakovaný aj v reliéfnej výzdobe chóru (Najsv. Trojica, sv. Štefan a Ladislav, Svorad a Benedikt). Známe je, že biskup kancelár gróf Erdődy „*GLORIOSVS PREASVL. NITTRIAE*“ (v dedikačnom nápise na triumfálnom oblúku), bol presadzovateľom myšlienok starobylosti nitrianskeho biskupstva, ktoré prezentoval aj programom výzdoby

⁴² Cit. podľa *Urbaria et Conscriptiones*, c. d. (v pozn. 4), s. 250.

⁴³ K prestavbe VOIT 1982, c. d. (v pozn. 39), s. 352-353. K tomu sa viažuca korešpondencia biskupa I. Esterházyho s F. A. Pilgramom v *Acta Cassae Parochorum*, 4. füzet. *Művészettörténeti adatok* (=A MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai, IX). Budapest 1973, s. 132-136.

⁴⁴ Námet kupolovej fresky býval omylom považovaný za Oslavu Spasiteľa (WAGNER 1933, c. d. [v pozn. 2], s. 117) či sv. Benedikta (GARAS 1955, c. d. [v pozn. 23], s. 12, 186).

⁴⁵ RUSINA a kol. 1998, c. d. (v pozn. 22), s. 479, komentár k č. 265 (J. Medvecký); *Medzi zemou a nebom...*, c. d. (v pozn. 9), s. 55 (J. Medvecký); PLEKANEC 2010, c. d. (v pozn. 7), s. 86.

⁴⁶ Obraz je stranovo prevrátenou kópiou kompozície akvaforty Melchiora Küssella (univerzitné tézy) z roku 1679.

⁴⁷ Do oválneho štukového rámu na bočnej stene vedľa kazateľnice vsadená olejomaľba Michala archanjela v boji s diablom je novodobou prácou nitrianskeho maliara Nyulasyho (znač. „*Ludov. Nyulasy 860*“).

⁴⁸ *Pro cultu litterarum in Hungaria ac speciatim Civitate Dioecesi que Nitriensi vindicatio Josephi Dezericii e Sch. Pii Inde Genere, Patria, & Domicilio. Romae M.DCC.XLIII. Ex Typographia Joannis Zempel Austriaci Superiorum Facultate.* – Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, sign. 298285.



16. Detail ústredného výjavu na klenbe presbytéria s portrétmi bratov Erdődyovcov.

svojej katedrály.⁴⁹ Zároveň príznačným spôsobom využil zastávaný úrad na potvrdenie legitimacy svojho rodu a jeho významu v rámci historickej a cirkevnej tradície krajiny a biskupstva. „Zaiste napodobňoval touto svojou povestnou štedrosťou k Božiemu kultu neutíchajúcu zbožnosť Erdődyovcov, ktorí už od čias svojho prvého stotníka Tomáša Bakóczya zaplnili rozličné biskupstvá v Apoštolskom kráľovstve, a to k počte Božiemu menu, kláštormi a chrámami, či už novozaloženými, alebo obnovenými. [...] Akousi zvláštnosťou Erdődyovcov bolo, a snáď od detstva to mal každý vrodene, že pokladali za (ozajstný) čin iba to, čo

prispielo k nádhere a kráse náboženských obradov,“ písal o biskupovi Ladislavovi Adamovi v panegyrickom spise J. Balogh (1738).⁵⁰

Okrem dedikačných nápisov a biskupských erbov zakomponovaných do chrámovej výzdoby o tom svedčí i barokovo aktualizovaná idea *Regnum Marianum*, sprítomnená postavami v dobových odevoch z prvej polovice 18. storočia a do pozadia výjavu na klenbe presbytéria zakomponované portréty Erdődyovcov⁵¹ [Obr. 16] – vtedy 43-ročného Ladislava Adama a za ním stojaceho biskupovho mladšieho

⁴⁹ ENDRŐDI, G.: Kapitoly z dejín hlohoveckého reliéfu Narodenia Krista. In: *Galéria 2001 – Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava 2002, s. 7-41, tu s. 31-32; BALÁŽOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 5), s. 82-88; BALÁŽOVÁ, B.: Mural Paintings in the Cathedral of Nitra. Tradition of Reconstruction or Reconstruction of Tradition? In: *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Zentraleuropa. Proceedings of the International Conference, Brno – Praha 2005*. Ed. M. Mádl – M. Šeferisová Loudová – Z. Wörgötter. Prague 2007, s. 39-45; BUBRYÁK, O.: Devotion und Ahnenkult in der Mäzenatentätigkeit des Grafen Georg

Leopold Erdődy (1680 – 1759). In: *Acta Historiae Artium*, 47, 2006, s. 191-205.

⁵⁰ BALOGH, J.: *Imago Trium Clarissimorum Ecclesiae Luminum... Cassoviae 1738*, s. 95; cit. v slovenskom preklade podľa ENDRŐDI 2001, c. d. (v pozn. 49), s. 32.

⁵¹ Portréty oboch bratov, precízne realizované technikou fresky, sú súčasťou pôvodnej Galliartioho kompozície (WAGNER 1933, c. d. [v pozn. 2], s. 115, ich považoval iba za dodatočne domalované), pričom podoba Juraja Leopolda býva neopod-

brata Juraja Leopolda, od roku 1720 prezidenta Uhorskej kráľovskej komory,⁵² bez ktorého podpory by také ambiciózne a finančne náročné podujatie iba ťažko mohol zrealizovať (najmladší z bratov Gabriel Anton, od roku 1715 biskup v Egeri, na freske chýba; postava biskupa v komparze za kráľom vpravo predstavuje sv. Adalberta-Vojtecha, ďalšieho z hlavných patrónov krajiny).⁵³

II.4 Dolný kostol

Interiér tzv. dolného kostola tvorí južnú loď katedrálneho chrámu, s pôvodnou loďou vyššie položeného gotického kostola prepojenú oblúkovým priechodom so schodiskom. Je to podlhovastý priestor, šírkoivo napojený na románsku apsidu na východnej strane, od ktorej je oddelený rovnou stenou s bočným vchodom, so sakristiou a vstupom cez nižšie položenú predsieň v podveží na južnej strane, uzavretý aj na západnom konci rovnou stenou.⁵⁴ Na východnej strane je stupňom s balustrádovým zábradlím oddelený priestor na spôsob svätyně osvetlený jediným oknom z juhu, na ktorého čelnú stenu umiestnili oltár Snímania z kríža, významné ranobarokové dielo salzburského sochára Hansa Perneggera ml. z roku 1662, ktorý dal k úcte „*DEO PRO PECCATORIBVS MORTVO ET SANCTIS EIVS ZOROARDO ET BENEDICTO*“ postaviť biskup Juraj Szelepcsényi-Pohronec.⁵⁵

statnene považovaná aj za autoportrét maliara (najnovšie HOLKA, J.: Katedrála – monument architektúry a umenia. In: *Katedrála sv. Emeráma v Nitre. Svedok živej viery*. Ed. P. LIBA. Nitra 2006, s. 60).

⁵² Juraj Leopold Erdődy získal skonfiškovaný zámok Forgáčovcov v neďalekom Hlohovci, ktorý potom prebudoval na sídlo svojej rodovej línie, inšpirovaný príkladom svojho svokra, významného mecena, palatína Pavla Esterházyho. Do hlohoveckej pokladnice ako rodinného fideikomisu roku 1727 aj biskup Ladislav Adam Erdődy venoval bratovi svoju časť dedičstva, o. i. všetky vzácne strieborné predmety, ktoré mu pripadli ako prvorodenému. – BUBRYÁK 2006, c. d. (v pozn. 49), s. 191-205.

⁵³ Namiesto kopijí (jeden z individuálnych atribútov sv. Vojtecha) miništrant za ním drží horiace sviece. Jeho bradatá tvár na freske pripomína podobu nitrianskeho biskupa sv. Bystríka, ako ho zobrazil barokový ilustrátor Hevenesiho diela *Ungariae Sanctitatis indicis* (Tyrnaviae 1692 a ďalšie vydania, pag. 53: „*S. Bezertus. M. Episc. Nitriensis*“; Hoffmann sc.).

Cyklus Galliartiho olejomalieb zo života Krista v hornom kostole pokračuje obrazmi s niektorými scénami Pašiového cyklu na bočných stenách a maľbami na klenbách dolného kostola, zaklenutého troma kláštorňými klenbami na spôsob kupoly s laternami osvetľujúcimi interiér lode bez okien, striedaných dvoma poľami dvojnásobne dlhších valených klenieb s lunetami. Na triumfálnom oblúku pásu oddeľujúceho prvé pole nad svätynou pri pohľade smerom k oltáru je namaľovaný nápis „*HONORI CRVCIFIXI DEI ET HOMINIS*“, datujúci túto úpravu (1722). Nielen výzdoba, ale aj zaklenutie dolného kostola s laternami je až z tejto fázy, kedy interiér oboch lodí (horného a dolného kostola) upravili a zjednotili. Galliartiho klenbové maľby sa však v pôvodnom stave zachovali len na prvej z nich, na kupolovitej klenbe nad oltárom Snímania z kríža. Steny sú tak ako v hornom kostole pokryté umelým mramorovaním, so zlátenou štukou na článkoch a ornamentike. Severná strana s oblúkom prechodu do horného kostola je členená vystupujúcimi, pôvodne opornými piliermi gotického horného kostola, z ktorých vychádzajú medziklenbové pásy. Na stenách v jednotlivých poliach sú podobne ako v presbytériu horného kostola obrazy vsadené do štukových rámov.

Program maliarskej výzdoby nadväzuje na Perneggerov mramorový oltár z roku 1662 s reliéfnym stvárenením Snímania z kríža a Ukladania Krista do hrobu.⁵⁶ Na štyroch stranách prvej klenby nad oltá-

⁵⁴ Ako sa ukázalo v priebehu reštaurovania, v skutočnosti je dolný kostol pripojený k lodi horného kostola nie rovnobežne, ale vymurovanou stenou, ktorá je smerom na západ odklonená, a medzi nimi zostal prázdny priestor, na starších zameraniach nezachytený, cez ktorý v zadnej časti viedol otvor s priehľadom z biskupského oratória-kaplnky na poschodí chóru smerom do dolného kostola. Otvor zamurovali zrejme až po dokončení architektúry barokových bočných oltárov.

⁵⁵ K Perneggerovmu oltáru ÉBER, L.: Szelepcsényi György oltára a nyitrai székesegyházban. In: *Archeológiai Értesítő*, 38, 1918 – 1919, s. 57-64; SZILÁGYI, A.: Zwei Reliefs nach Kompositionen Michelangelos. In: *Ars Decorativa*, 5, 1977, s. 43-61; RUSINA a kol. 1998, c. d. (v pozn. 22), komentár k č. 113 na s. 429 (I. Rusina).

⁵⁶ Kompozícia ústredného reliéfu oltára Snímanie z kríža je jednou z najkvalitnejších prác inšpirovaných známou predlohou, aké vznikali po celej Európe v 16. – 18. storočí. Na rozdiel od komorných prác (reliéfy zo slonoviny, vosku, ebenu či te-



17a. Zamykanie Kristovho hrobu, medirytina. Repró: WEIGEL, J. Chr.: Biblia ectypa. Augsburg 1695.

rom s volútovými dekoratívnymi útvarmi s akantom v rohoch sú monochrómne maľované figurálne kompozície zarámované na spôsob samostatných obrazov s atypickou ikonografiou, nadväzujúcou na oltár, vzťahujúce sa ku Kristovmu hrobu v čase medzi uložením Kristovho tela do hrobu a Zmŕtvychvstaním, ako to opisujú texty evanjelií. Na východnej strane nad oltárom vidno farizeja, ako zamyká Kristov hrob za asistencie vojakov (Matúš 27.65-66: „*Farizeji žiadali Piláta, aby strážiili hrob do tretieho dňa. A šli, zabezpečili hrob; zapečatili kameň a postavili stráž.*“) [Obr. 17a, b]. Na severnej strane dve ženy sedia pri hrobe (Matúš 27.61: „*A bola tam Mária Magdaléna a iná Mária, ktoré sedeli oproti hrobu. Keď všetci odišli, Mária Magdaléna a druhá Mária zostali v zábrade a sadli si k hrobu.*“). Na západnej strane Mária Magdaléna oznamuje Šimonovi Petrovi a Jánovi, že hrob je prázdny (Ján 20.2: „*Mária Magdaléna utekala za učeníkmi Šimonom Petrom a iným učeníkom, ktorého Ježiš miloval, a povedala im: Pánovo telo zobrali z hrobu, a nevieme, kam ho položili.*“). Štvrtý výjav na južnej strane klenby zobrazuje apoštola Petra nad prázdny hrobom (Ján 20.3-6: „*Vybrali*

paného striebra) je však Perneggerov rozmerný plnoplastický kamenný reliéf jediným známym príkladom interpretácie tejto predlohy v podobe monumentálneho oltárneho diela.

⁵⁷ Výjavy zo série 839 ilustrácií *Biblia ectypa. Bidnussen auss Heiliger Schrifft Alt und Neuen Testaments*, zhotovených viacerými rytcami podľa rôznych predlôh, vydal Johann Christoph Weigel v Augsburgu roku 1695. Ako predlohy Galliarti používal aj



17b. G. A. Galliarti: Farizeji zamykajú Kristov hrob, freska na klenbe nad oltárom v dolnom kostole katedrály, 1722.

sa k hrobu a namiesto Ježišovho tela našli Peter a ten druhý učeník (ten predbehol Petra a prišiel prvý), nabol sa ale videl len plachty ležať a nevošiel dnu, Peter vošiel a našiel plachty, ale šatka bola zvinutá inde.“). Stvárnenie týchto štyroch figurálnych výjavov so zriedkavo frekventovanou ikonografiou odvodil Galliarti z grafických predlôh, ktoré si prispôbil a kompozične zredukoval.⁵⁷ Zvyšky pôvodnej výmaľby s iluzívnymi architektonickými článkami a maľovaným podhľadom kupolky sa zachovali aj v laterne.

Christologické témy pokračovali na ďalších klenbách. Zasadene v štvorlaločných rámoch tu boli výjavy Kristovho zmŕtvychvstania v druhom a Zjavenia apoštolom s neveriacim Tomášom vo štvrtom poli klenby, ktorých pôvodný charakter pripomína už len spôsob orámovania a celkový kompozičný rozvrh (oba boli premaľované a napokon nahradené v 20. storočí replikami; novú klenbovú maľbu v roku 1949 realizoval Edmund Massányi, dekoratívne časti a ornament renovovala firma Pap a Petrikovič).⁵⁸ Do orámovania druhého klenbového poľa, ktoré je replikou pôvodného rámu štvoroblúkovitého tvaru

ďalšie rytiny z tejto série (napr. pre figúru Krista na Olivovej hore, zakomponovanú do pozadia na obraze Zajatie v Getsemane z cyklu na stenách dolného kostola).

⁵⁸ V roku 1945 bola katedrála poškodená – zhorela veža a strecha dolného kostola, klenby na dvoch miestach boli preborené. V prílohách korešpondencie Biskupského úradu s vtedajším poverenctvom (spisová agenda z rokov



18. Deštruované omietky s Massányiho rekonštrukcion Galliartho fresky v nábehu klenby medzi lunetami v dolnom kostole, stav v roku 2007.

1945 – 1949 v Archíve PÚ SR v Bratislave) sú odhady nákladov, ktoré si vyžadujú opravy, realizované potom firmou miestneho staviteľa Jozefa Dolejša. Z jednotlivých položiek jeho rozpočtu vyplýva, že preborenú jednu z kupolovitých klenieb s laternou bolo treba celkom rozobrať a znovu vymurovať, opraviť dve laterny, diery po strelách zamurovať, opraviť poškodené maľby, nátery a mramorovanie a zničené klenbové maľby nahradiť novými (pod č. 8: „Znovuzhotovenie nástenných malieb na stenách a klenbe dolného kostola, v kupoli vyžiada si nákladu podľa odhadu odborníka 250.000,-“).

⁵⁹ Prebiehajúce reštaurovanie bude musieť vyriešiť kritický stav rekonštruovanej klenbovej maľby, ktorej časti (v nábehu klenby na južnej strane) sú dnes opäť v havarijnom stave. Už v Pilgramovej správe z apríla 1750 sa konštatuje, že zamoka-

s kvetinovými väzami v rohoch [Obr. 18], je na výšku zakomponovaný výjav Kristovho Zmŕtvychvstania. Figurálny výjav E. Massányiho nahradil nezachovanú, už predtým premaľovanú originálnu kompozíciu, ktorej posledné fragmenty sú do neho začlenené (anjel s odklonenou hlavou vpravo dvíhajúci dosku Kristovho hrobu a anjelici v oblakoch nad ním, ktoré napriek úplnej premaľbe svedčia o kvalitách pôvodnej Galliartho maľby).⁵⁹ Aj výjav Zjavenia apoštolom s neveriacim Tomášom komponovaný na šírku je iba voľnou replikou pôvodnej kompozície, ktorou E. Massányi roku 1960 nahradil odpadnutú centrálnu časť figurálneho výjavu (zostalo z neho len orámovanie, časť pozadia interiéru s drapériovým závesom a hlavy apoštolov na pravej strane).⁶⁰ Jeho nová kompozícia, v súlade s požiadavkami pamiatkarov zámerne viditeľne odlišená, iba nadväzuje na pôvodný kompozičný rozvrh klenbovej maľby, ktorej zvyšky sa zachovali na pôvodnej omietke pri okrajoch. Úplne novú výmaľbu majú dnes kupolovité klenby (pôvodne s laternami) v 3. a 5. poli. Kým kompozície štyroch zjavení Krista po Zmŕtvychvstaní, realizované opäť E. Massányim na 3. poli v roku 1949, opakujú ikonografiu nezachovanej pôvodnej výzdoby klenby a snažia sa charakterom aspoň priblížiť barokovému interiéru, na poslednej klenbe v západnej časti lode, pod remeselnou primitívnou maľovkou z polovice 19. storočia so štyrmi výjavmi z Kristovho účinkovania, sa z barokových malieb nič nezachovalo.

II.5 Obrazy

Udalosti odsúdenia a ukrižovania Krista predstavuje cyklus obrazov na bočných stenách. Tak ako v presbytériu horného kostola, sú to rozmerné olejomaľby na plátne, vsadené do štukových ozdobných rámov rovnakého tvaru s ornamentikou a kartušami

júce časti sú aj v dolnom kostole deštruované do takej miery, „dass der Marmor auch Mallerer ruiniert worden“. – *Acta cassae parochorum*, c. d. (v pozn. 43), s. 136.

⁶⁰ Korešpondencia E. Massányiho a fotodokumentácia klenbovej maľby, odpadnutnej v marci 1960, v Archíve PÚ SR v Bratislave. Celkový charakter a kompozičný rozvrh už predtým viackrát premaľovaného pôvodného výjavu pripomínal o niečo neskôr Galliartho maľby na klenbách kaplnky kaštieľa vo Veľkom Bieli z rokov 1725 – 1727.

vo vrchole. Pôvodné obrazy cyklu sú však navzájom zamenené, niektoré nahradené novými. Dejová postupnosť a následnosť jednotlivých výjavov (smerom k oltáru Snímania z kríža, pokračujúca maľbami na klenbách nad oltárom a výjavmi Zmŕtvychvstanie a Neveriaci Tomáš na klenbových poliach) tak z neznámych dôvodov už nie je zachovaná.

Na južnej stene, od oltára vpravo cyklus začína Odsúdením (Herodes na tróne, pred ním vojaci odvádzajú spútaného Krista a dávajú mu cez plecيا plášť). Nasledujúci obraz Ukrižovania, značený „G. Schüle Nitrae 1934“, pravdepodobne vychádza z kompozície strateného Galliartioho originálu, ktorého je však iba voľnou novodobou replikou.⁶¹ Aj v ďalšom poli na južnej strane, oproti priechodu do horného kostola (kde je dnes nový obraz Poslednej večere od E. Massányiho z roku 1951), bol pôvodne úplne iný výjav s dvoma postavami stojacimi oproti sebe (zrejme spútaný Kristus pred Pilátom na schodoch paláca), ktorý vidno ešte na fotografii interiéru dolného kostola z roku 1938.⁶² Pravdepodobne tohto obrazu, ktorý dnes chýba, sa týkalo konštatovanie v roku 1947, že je už tak zničený, že ho nemožno opraviť a treba ho nahradiť novým.⁶³

Prvý obraz na severnej stene, vedľa oltára vľavo, ktorý zobrazuje Krista nesúceho svoj kríž, sa z olejomalieb dolného kostola ako jediný zachoval v pomerne autentickom stave, bez radikálnych rušivých neskorších zásahov do koloritu a rukopisu originálu [Obr. 19]. Dramatickú kompozíciu Galliartioho výjavu cesty na Golgotu umocňuje svetelná réžia s tmavou siluetou vojaka na koni vľavo a ožiarenej postavy Krista padajúceho pod krížom v druhom pláne, výjavu dominujúcej.⁶⁴ Ďalšie obrazy, Kristus pred



19. Detail tváre Krista na Galliartioho obraze *Nesenie kríža* z pašiového cyklu na stenách dolného kostola, okolo 1722.

Kajfášom [Obr. 20] a Korunovanie tŕním s posmievaním Krista (opakujúce kompozície prevzaté z juhonemeckých grafických predlôh),⁶⁵ boli značne

⁶¹ PAPCO 2003, c. d. (v pozn. 18), I. zv., s. 168-169, obraz považoval omylom za jednu z premaľovaných prác z Galliartioho dielne; Galliartimu, resp. jeho okruhu, pripísal aj viaceré problematické atribúcie (I. zv., č. 77; II. zv., č. 511), medzi nimi napr. aj obraz *Vyučovanie Panny Márie* na bočnom oltári far. kostola v Tajnej (II. zv., č. 512), ktorý je iba jednou z mnohých odvodenín známej kompozície obrazu G. B. Tiepola v S. Maria della Consolazione (della Fava) v Benátkach z roku 1732.

⁶² ŠOUREK, K. (ed.): *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*. Praha 1938, obr. 724.

⁶³ Pozri pozn. 58. V predbežnom rozpočte nákladov na opravy, ktorý 10. 10. 1947 predložil nitriansky staviteľ J. Dolejš, pod

č. 10: „Olejomalba nástenného obrazu v rozmeru 3 x 4 m, ktorý bol celkom zničený, vyžiada si nákladu 40.000,-“

⁶⁴ Analógie pre takéto riešenia možno nájsť v obrazoch *Krížových ciest* v neskoršom rakúskom a moravskom neskorobaro-kovom maliarstve; pripísanie obrazu J. L. Krackerovi, o ktoré sa nedávno pokúsil ARIJČUK, P.: K tvorbe Johanna Lukase Krackera v období jeho moravského pobytu. In: *61. Bulletin Moravské galerie v Brně*. Brno 2005, s. 285-296, v pozn. 46 na s. 295, však rozhodne nie je opodstatnené.

⁶⁵ Kristus pred Kajfášom podľa medirytiny M. Küssella (*Theatrum dolorum Iesu Christi...* Augsburg 1677, list č. X); ku Korunovaniu tŕním porov. identickú kompozíciu fresky z pašiového cyklu C. D. Asama v bavorskom Aldersbachu z roku 1720.



20. G. A. Galliaro: Kristus pred Kajfášom, obraz z pašiového cyklu na stenách dolného kostola, 1722.

premaľované pri opravách v povojnovom období, rovnako ako Judášov bozk a Zajatie Krista v Getsemane, s predchádzajúcou scénou Krista s anjelom na Olivovej hore zobrazenou v pozadí.⁶⁶

Figurálne typy a bradaté mužské fyziognómie na olejomaľbách a oltárnych obrazoch zodpovedajú Galliaroho maliarskej maniere, i keď treba predpokladať, že vznikli za účasti jeho pomocníkov. Badateľný je rozdielny charakter veľkorozmerných olejomalieb vsadených do stien, ktoré na rozdiel od maliarsky vypracovanejších oltárnych obrazov [Obr. 21] sú maľované dekoratívnejšie, sumárnej-

ším rukopisom. Dielenskou prácou je aj aj značne premaľovaný obraz sv. Rodiny (sv. Príbuzenstva) zo zrušeného oltára v biskupskej kaplnke na poschodí chóru v hornom kostole, umiestnený dnes v biskupskom paláci.⁶⁷

II.6 Bočné oltáre

V rámci úprav ešte za biskupa Erdődyho vznikli aj nové bočné oltáre, dodnes zachované v hornom a dolnom kostole, konsekrované spolu s hlavným oltárom 25. júla 1732.⁶⁸ Jednotnú úpravu vtedy zrej-

⁶⁶ Po predchádzajúcich prieskumoch sa v roku 2010 začalo s ich reštaurovaním. Už predbežné výsledky dokazujú, že obrazy, zbavené znehodnocujúcich súvislých premalieb, sú kvalitnými dielami G. A. Galliaroho.

⁶⁷ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 18), s. 17 a obr. 10. Podľa V. Wagnera, ktorý ho považoval za stratený, bol tento priemerný obraz údajne aj signovaný. – WAGNER 1933, c. d. (v pozn. 2), s. 117.

⁶⁸ Kanonická vizitácia katedrálneho kostola nitrianskej kapituly vykonaná nitrianskym biskupom Jánom Gusztynim roku

1764. – MV SR – Slovenský národný archív v Bratislave, mikrofilm B 160, fol. 1-172, tu fol. 21: „Ad 8^a Altaria numerat Septem, tria quidem in Ecclesia Superiore, et quidem Altare Majus honoris Salvatoris Mundi ab Oriente, à Septentrione Cathedram versus S. Barbara, ad meridiem verò penes Gradus Majores honoris O[mnibus] S[anctis] dicata. In inferiori verò Ecclesia habet prostantia Altaria quatuor, quintum verò in ipso opere, et quidem primum Marmorem ad parietem Sacristia majoris, S. Annae [!], Secundum verò ad sinistra introitu ipsius Ecclesiae, Immaculatae B. M. V. Tertium in eodem ordine [fol. 22] collocatum S. Francisci Seraphici: Quartum è regione bujus collocatum S. Nicolai Episcopi. Ad quintum tandem, quod modo struitur, honorique S. Joannis Nepomuceni dedicari intenditur.“



21. G. A. Galliaro: Anjeliik na oblakoch, detail obrazu *Videnie sv. Františka z Assisi* na bočnom oltári v dolnom kostole.

me dostal aj ľavý bočný oltár sv. Barbory v kaplnke, zriadenej vo výklenku severnej steny horného kostola ešte za čias biskupa Telegdyho. O jeho riešení nie sú presnejšie údaje; koncom 18. storočia oltár prešiel klasicistickou úpravou, jeho dnešná podoba je však pseudobaroková, z 2. polovice 19. storočia, z čias biskupa Augustína Roskoványiho.⁶⁹

Súčasťou výzdoby presbytéria pôvodne bol aj menší bočný oltár na južnej stene, zrušený po premiestnení biskupského stolca L. A. Erdődyho. Za ním sa našli zvyšky štukovej edikuly s freskou namiesto obrazu, ktorej stopy boli zdokumentované počas reštaurovania.⁷⁰ V pôvodnom stave z dvadsiatych rokov 18. storočia sa zachoval stĺpový bočný

oltár Všetkých svätých v nische na pravej strane lode horného kostola. Štýlové znaky zaraďujú jeho kvalitné obrazy – Všetkých svätých a kruhový Najsv. Trojice v nadstavci – k prácam Galliaro dielne. Obe olejomaľby si zachovali v značnej miere delikátny kolorit a kvalitný maliarsky rukopis, i keď ani ony sa nevyhli lokálnym premaľbám pri neskorších obnovách.⁷¹

Do tohto obdobia spadá aj vznik dvojice menších bočných oltárov sv. Františka Serafínskeho a sv. Mikuláša z Myry, umiestnených oproti sebe na bočných stenách v západnej časti dolného kostola. Ich ústredné obrazy – pendanty rovnakého tvaru, aj menšie obrazy v nadstavcoch sú Galliaro

⁶⁹ PLEKANEC 2010, c. d. (v pozn. 7), s. 86-87. Podľa kanonickej vizitácie z roku 1828 oltár sv. Barbory v závere 18. storočia klasicisticky upravili a znovuzriadený oltár 28. októbra 1790 posvätili k úcte sv. Svorada a Benedikta. Jeho dodnes zachovaná podoba je výsledkom ďalšej úpravy v roku 1860, s oltárnym obrazom sv. Barbory, znač. „FRIED. SCHILCHER 1860 / REST. F. FARMAN. 1931“. – WAGNER 1933, c. d. (v pozn. 2), s. 119. Pozri tiež pozn. 21.

⁷⁰ PLEKANEC 2010, c. d. (v pozn. 7), s. 92-93. Biskupský stolec sem premiestnili a slúžil údajne namiesto kazateľne imobilnému biskupovi Erdődymu potom, čo ho počas diplomatickej cesty ako legáta v Poľsku zasiahla mŕtvica a čiastočne ochrnul.

⁷¹ Mnohofigúrovou diagonálnou kompozíciou svätých postáv so sv. Katarínou vo vrchole na Galliaro ústrednom obraze sa neskôr inšpiroval Andrej Zallinger na obraze Všetkých svätých na hlavnom oltári v Ladičiach z roku 1792.



22. G. A. Gallarti: *Vidění sv. Františka z Assisi*, obraz na bočnom oltári v dolnom kostole, okolo 1722.

prácami.⁷² Na ústrednom obraze pravého bočného oltára sv. Františka (ktorého námet býva chybné označovaný ako Stigmatizácia) je kľáčiaci sv. František z Assisi zobrazený v extáze, kľáčiaci v krajine s rozpaženými rukami, anjel nad ním drží v zdvihnutej ruke krištáľovú sklenenú ampulku, symbol čistoty [Obr. 22]. Ide o videnie, ktoré sa v pôvodných prameňoch nespomína; neskoršie legendy uvádzajú, že sa Františkovi raz v kláštore Vicalvi (Sora) zjavil anjel, ktorý mu ukázal krištáľovú ampulku s čistou

vodou. Uvidel, že duša kňaza musí byť čistejšia než voda a František preto kňazské svätenia neprijal.⁷³ Okrúhly obraz v nadstavci oltára zobrazuje podľa atribútov (pútnický plášť a palica) polpostavu apoštola sv. Jakuba st. na nebesiach.

Na oltári oproti zobrazená ústredná figúra sv. Mikuláša z Myry opakuje v mierne upravenej podobe postavu biskupa z oltárneho obrazu Jacoba Jordaensa Sv. Martin uzdravuje posadnutého, ktorý tento flámsky maliar vytvoril roku 1630 pre katedrálu

⁷² Súčasné reštaurovanie rehabilitovalo skutočné kvality oltárnych obrazov, pendantov rovnakého tvaru, aj menších obrazov v nadstavcoch zbavených premalieb, považovaných dosiaľ za práce J. Kurtza (PAPCO 2003, c. d. [v pozn. 18], I. zv., obr. na s. 188; *Medzi zemou a nebom...*, c. d. [v pozn. 9], s. 52) a umožnilo prehodnotiť autorstvo aj týchto olejomalieb jednoznačne v prospech Gallartiho.

⁷³ *LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie*. Ed. W. BRAUN-FELS. Freiburg i. Br. 1974 (osobitné vydanie Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994), 6. zv. (Ikonographie der Heiligen), s. 302-303.

sv. Martina v Tours, ktorú si Galliarti iba zmenou atribútov prispôbil.⁷⁴ Biskup v strnulom postoji v bohato zdobenom slávnostnom ornáte s tvárou z trištvrteprofilu hľadá na diváka, do ruky mu vložil zlatú guľu (atribút sv. Mikuláša) a ďalšie postavy na ľavej strane Jordaensovej kompozície nahradil zachránenými chlapcami v kadi zo svätcevej legendy. Námetom obrazu v oltárnom nadstavci je *Žázrak* sv. Ladislava. Uhorský kráľ v zbroji na koni kopijou udiera do skaly, z ktorej prýšči voda, ktorou napojil svoje vojsko. Tu Galliarti použil staršiu grafickú predlohu, ktorou sa v temer identickej kompozícii inšpiroval o niečo neskôr napr. aj Josef Kurtz (obraz v nadstavci hlavného oltára cintorínskeho kostola sv. Jána Krstiteľa v Modre).⁷⁵

Na južnej strane v nike uprostred lode dolného kostola je väčší bočný oltár Immaculaty, s polstĺpmi po stranách a sochami sv. Petra a Pavla. Kým premaľovaný obraz Boha Otca s holubicou Ducha svätého v jeho nadstavci ešte pochádza z Galliartiho dielne, ústredný obraz oltára, zobrazujúci Máriu stojacu s dieťaťom na rukách na mesačnom srpku, je iba priemerná maľba z 2. polovice 18. storočia (?). Kompozícia Immaculaty s Ježiškom kopijou v tvare kríža porážajúcim hriech (ikonografický typ „*Maria Victoria*“)⁷⁶ je doplnená naspodu citátom: „*TOTA PULCHRA EST MARIA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE*“⁷⁶ Neskorší je aj oltár sv. Jána Nepomuka na rovnej západnej stene dolného kostola, s plošným orámovaním s volútami, figúrkami anjelikov po stranách a segmentovým nadstavcom;

jeho návrh je dávaný do súvisu s úpravami interiéru katedrály podľa projektov Franza Antona Pilgrama. Oltárny obraz Oslávenie sv. Jána Nepomuka je dielom neznámeho (rakúskeho?) maliara z konca šesťdesiatych rokov 18. storočia. Oltár, v kanonickej vizitácii biskupa Gusztyniho z roku 1764 uvádzaný ako ešte nehotový, podľa záznamu v kanonickej vizitácii z roku 1828 dokončili z donácie Juliany Prileszkej, rod. Mednyanszkej až v roku 1769.⁷⁷

III. Galliartiho inšpirácie a práca s predlohami

Veľkolepú nádheru a zmyslovú pôsobivosť po-tridentského cirkevného umenia, podnecujúcu zbožnosť veriacich, a veľké vzory triumfálneho baroka mal pred očami biskup Erdődy, keď sa podujal pre-tvorit' interiérom svojej biskupskej katedrály a inšpirovali sa nimi aj umelci v jeho službách, ktorí sa podieľali na stvárnení jeho idey architektonickými, maliarskymi a sochárskymi prostriedkami. Je pochopiteľné, že aj baroková maliarska výzdoba reflektuje výtvarnú predovšetkým talianskeho umenia a v Galliartiho klenbových maľbách možno identifikovať mnohé takéto inšpirácie, sprostredkované zrejme grafickými predlohami, ktoré, ako bolo obvyklé, pri komponovaní svojich výjavov používal. Preberanie cudzích predlôh bolo v tom čase samozrejmosťou. Aj známejší maliari sa inšpirujú slávnymi dielami, z ktorých preberajú celé kompozície, skupiny figúr a jednotlivé motívy, ktoré potom adaptujú vo svojich dielach.⁷⁸

⁷⁴ Sv. Martin biskup uzdravuje posadnutého, medirytina Pieter de Jode ml. (po 1634) podľa Jordaensovho obrazu namaľovaného roku 1630 pre katedrálu sv. Martina v Tours (dnes Museum voor Schone Kunsten v Bruseli). – „*Es muß nicht immer Rembrandt sein...*“ *Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München*. Ed. R. STALLA. Berlin 1999, s. 66-67, kat. č. 9. Zaujímavé je, že postavu sv. Martina z tejto predlohy ako sv. Mikuláša zhodne interpretoval napr. aj Jacob Zanusi (oltárny obraz v Mondsee z roku 1731); porov. KRONBICHLER, J.: *Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanusi 1679 – 1742*. [Kat. výst.] Salzburg : Dommuseum zu Salzburg, 2001, kat. č. 79, obr. s. 122.

⁷⁵ Variantom vychádzajúcim z tej istej staršej predlohy je postava kráľa na koni na návrhovej lavírovanej kresbe neznámeho určenia, ktorá vznikla okolo roku 1700 pre nitrianskeho biskupa Ladislava Mattyasovského (dnes v zbierkach SNG). – *Sväťci v strednej Európe / Heilige in Zentraleuropa*. [Kat. výst.]

Ed. I. RUSINA. Bratislava : SNG, 1990, č. kat. C.8 na s. 91 (J. Medvecký). K barokovej ikonografii sv. Ladislava a genéze motívu zázraku z jeho legendy pozri lit. v pozn. 27.

⁷⁶ LCI, c. d. (v pozn. 73), Bd. 3, Allgemeine Ikonographie, I-R, s. 199: „*Maria vom Siege*“.

⁷⁷ WAGNER 1933, c. d. (v pozn. 2), s. 120; VOIT 1982, c. d. (v pozn. 39), s. 358; PAPCO 2003, c. d. (v pozn. 18), II. zv., č. 389.

⁷⁸ Ako jeden z reprezentatívnych príkladov možno uviesť citáty z diel Domenicchina, Francesca Albianiho, Annibale Carracciho, Le Bruna, atď. vo freskách Gaulliho žiaka M. Altomonteho v záhradnom paláci princa Eugena Savojského Dolný Belveder z roku 1716. – AURENHAMMER, H.: *Martino Altomonte*. Wien – München 1965, s. 33.



23. Panna Mária, detail Galliartího fresky na bočnej stene presbytéria horného kostola (Zvestovanie), 1720.

Za vzor a prameň inšpirácie slúžili nielen diela, ktoré mohli študovať z autopsie, ale najmä štúdijné kresby podľa rytinových reprodukcii arcidiel slávnych majstrov, šírených v celých konvolútoch po celej Európe. Je tiež známe, že kopírovanie vzorových predlôh a slávnych diel bolo súčasťou akademickej výuky adeptov (napr. aj na rímskej *Accademia di S. Luca*).

Priblížiť orientáciu, autorský profil a schopnosti maliara môže sortiment použitých predlôh a spôsoby práce s nimi. Aj v Galliartího práci s predlohami môžeme sledovať všetky ovyklé polohy – cudzie kompozície preberané ako celok, iba upravené na potrebný formát (olejomalba Dvanásťročný Ježiš v chráme na stene presbytéria podľa akvaforoty rovnakého námetu od Melchiora Küssella z roku 1679; monochrómny výjav Zasnúbenie Panny Márie v orámovaní ústredného výjavu na klenbe podľa rytinovej reprodukcie oltárneho obrazu Johanna

Andreasa Wolffa z roku 1698, atď.),⁷⁹ alebo sú z nich odcitované iba jednotlivé figúry, ako napr. polpostavy Archanjela Gabriela a Panny Márie [Obr. 23] v oválnych rámoch na stenách po bokoch hlavného oltára, prevzaté zo Zvestovania Panny Márie od Hansa Adama Weissenkircherera (obraz na hlavnom oltári v Strass z roku 1685).⁸⁰ Jednotlivé postavy a motívy, i celé figurálne skupiny preberá z diel s tým istým námetom, ale používa ich aj bez ohľadu na ikonografiu, zakomponované v novom kontexte. Inšpiruje sa pomerne aktuálnymi dielami svojich súčasníkov i predlohami temer sto rokov starými, pričom absolútne prevažuje samozrejme orientácia na diela talianske, predovšetkým pri komponovaní výjavov na klenbách. Tie sú priam antológiou „citátov“ slávnych fresiek rímskeho vrcholného baroka.

Celkový kompozičný rozvrh nebeského výjavu ústrednej fresky na klenbe presbytéria vychádza

⁷⁹ Zasnúbenie Panny Márie, medirytina J. A. Fridrich st. (začiatok 18. storočia) podľa oltárneho obrazu Johanna Andreasa Wolffa z roku 1698. – „*Unter Deinen Schutz...*“ *Das Marienbild in Göttweig*. [Kat. výst.] Göttweig: Graphisches Kabinett, 2005, s. 474, č. III.60. Pozri tiež pozn. 46.

⁸⁰ *Hans Adam Weissenkircher (1646 – 1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler*. [Kat. výst.] Graz: Schloss Eggenberg, 1985, s. 154, č. 55, obr. 107 na s. 152.



24. Detail anjeličky z Galliartioho fresky na konche nad hlavným oltárom v hornom kostole.

z fresky Giovanni Battistu Gaulliho Oslávenie sv. Ignáca z Loyoly na klenbe transeptu kostola S. Ignazio (1685),⁸¹ z ktorej niektoré anjelské figúry po stranách Galliarti ponechal a namiesto ústrednej figúry svätca dosadil Máriu v tej istej póze s gestom rozpažených rúk (z Nanebovzatia od Carla Marattu, ktorý v jeho repertoári samozrejme nemohol chýbať). Ďalšie figúry anjelov, anjeličiek a okrídlené hlavičky v oblakoch pridal z inej predlohy, albumu medirytín Nicolasa Dorignyho vydaného v Ríme

roku 1690, reprodukujúcich fresku Cira Ferriho v kupole S. Agnese na Piazza Navona;⁸² dvojice anjelov z tejto predlohy použil aj v kompozícii na konche presbytéria [Obr. 24]. Do štyroch cípov klenby napokon umiestnil veľké postavy evanjelistov, povýberané z fresiek Giovanniho Lanfranca v kupole S. Andrea della Valle (rytiny Carl Cesio, vydané v Ríme roku 1654, resp. 1680),⁸³ ktoré podoplňal opäť motívami z C. Ferriho (lev sv. Mareka, anjeličiek sv. Matúša).⁸⁴

⁸¹ ROETTGEN, S.: *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800*. München 2007, obr. na s. 30 a Gaulliho originálne božzetto k freske (Galleria Nazionale d'Arte Antica v Ríme).

⁸² *Cupola della Chiesa di Sta Agnese a Piazza Navona in Roma*, album rytinových reprodukcii fresiek z rokov 1670–1689 (po Ferriho smrti dokončil a premaľoval jeho žiak Francesco Corbellini), titulný list s dedikáciou (celok kupoly) a 7 častí (fol. 1-7); medirytiny Nicolas Dorigny, vydal Giovanni Giacomo de Rossi v Ríme roku 1690. – TROTTMANN, H.: La circolazione delle stampe come veicolo culturale nella produzione figurativa del XVII e XVIII secolo. In: *Arte Lombarda*, 1991, č. 3-4, s. 9-16, obr. 1-8; TACKE, A. (ed.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*. München – Berlin 1998, s. 14-17, obr. 1-8.

Figúry z tejto Ferriho predlohy (anjeličiek s trňovou korunou z fol. 1, letiaci anjel z fol. 2) nájdeme zakomponované Tauschovou dielňou aj na klenbách bočných kaplniek jezuitského kostola v Trenčíne (okolo 1715). Postavu kľáčaceho sv. Floriána (z fol. 5) rozpoznať na obraze J. Kurtza v nadstavci bočného oltára u kapucínov v Pezinku (okolo 1730). Viaceré z graficky reprodukovaných mimoriadne obľúbených kompozícií Ferriho obrazov použili ako celok neznámi maliari napr. pre obraz hlavného oltára kostola jezuitov v Skalici (Sv. František Xaver ako ochranca proti moru), obrazu na bočnom oltári kostola františkánov v Nitre (Videnie sv. Antona z Padovy) a mnohí ďalší.

⁸³ „LA CVPPOLA del Cavalier Gio. Lan-/franco, dipinta in Roma, nella Chiesa / di S. Andrea della Valle, disegmata, et / itagliata da



25a. Detail medirytiny N. Dorignybo podľa fresky C. Ferribo, vydanaj v Ríme roku 1690, fol. 5.



25c. G. A. Galliarti: Anjeli na obraze Krst Krista v Jordáne z cyklu na stenách presbytéria v hornom kostole, 1720.



25b. Detail medirytiny C. Cesia podľa fresky G. Lanfranca, titulný list albumu, vydaného v Ríme roku 1680.

Z anjelských figúr, odvodených z týchto všeobecne mimoriadne obľúbených predlôh (s ktorými sa stretávame v dielach mnohých ďalších stredo-európskych maliarov až do konca 18. storočia), si Galliarti vytvoril stabilný repertoár [Obr. 25a-c]. Temer identickú figúru anjela na oblaku v tej istej póze napr. opakuje nielen v nitrianskych freskách a obrazoch, ale aj na jedinom dosiaľ známom diele zachovanom vo Viedni, olejomalbe Oslávenie sv. Romualda v niekdajšom kamaldulskom kostole na Kahlenbergu, na zaniknutom obraze sv. Ladislava z kaplnky Csákyho kaštieľa vo Veľkom Bieli, i na olejomalbe Sv. Michaela archanjela (dnes v katedrále mesta Cluj).⁸⁵

Carlo Cesio, e di / nuovo data in luce con direzione, / e cura da Gio. Giacomo Rossi, / dalle sue stampe in Roma, / alla Pace, 1680.⁸⁴

⁸⁴ V antropomorfných črtách pri nohách apoštola ležiaceho leva, labou pridržajúceho brko, možno rozpoznať ľudskú podobu (kryptoportrét?), k čomu sa pravdepodobne viažu aj

iniciály „ADE“ namaľované na chrbte knihy v pozadí. Porov. *Medzi zemou a nebom*, c. d. (v pozn. 9), obr. na s. 56-57.

⁸⁵ SABÁU, N.: *Metamorfoze ale barocului Transilvan. Vol. II. Pictura*. Cluj-Napoca 2005, obr. 175 na s. 562 (bez autora).



26a. G. A. Gallarti: Klaňanie troch kráľov, obraz z cyklu na stenách presbytéria v hornom kostole, 1720.



26b. Sprievod a klaňanie troch kráľov, medirytina M. Dorignyho podľa S. Voueta, po 1638 (ľavá časť, stranovo prevrátené).



26c. Detail medirytiny C. Cesia podľa fresky G. Lanfranca, z albumu vydaného v Ríme roku 1680, časť II.



26d. G. A. Gallarti: Sv. Lukáš Evanjelista a Klaňanie troch kráľov, detail fresky v cípe klenby presbytéria v hornom kostole, 1720.

Symptomatically je však celok kompozície Poklona troch kráľov z cyklu monochrómnych mariánskych výjavov zakomponovaných do orámovania ústredného výjavu na klenbe, ktorú v presbytériu horného kostola použil dokonca aj druhýkrát – v redukovanej podobe, v olejomalbe z cyklu na južnej stene presbytéria, značenej „*Gottlieb Antoni Galiarty inuent. 1720*“⁸⁶. Napriek tomu, že aj tu ide o kompozíciu jednoznačne

prevzatú ako celok stranovo prevrátené z cudzej predlohy (v tomto prípade zaniknutej maľby Simona Voueta z roku 1638 v Hôtel Séguier v Paríži, graficky reprodukovanej Louisom Dorignym),⁸⁶ považoval ju zrejme už za svoju vlastnú, napriek tomu, že modifikácie sú v oboch prípadoch – na freske i olejomalbe – minimálne a pôvod celku je aj v tomto prípade zrejímavý. V tomto zmysle, ako ich *inventor*, svoje nitrianske diela aj signoval [Obr. 26a-d].

⁸⁶ Medirytina z dvoch častí Sprievod a Poklona Troch kráľov v *Livre de diverses peintures du Simon Vouet, peintre du Roi, gravé par Michel Dorigny* (Paris 1689). – CRELLY, S.: *The painting*

of Simon Vouet. New Haven – London 1962, č. 246, obr. 136-139; TROTTMANN 1991, c. d. (v pozn. 82), s. 15, obr. 12-13.



27. Sv. Matúš Evanje-
lista, detail fresky v cípe
klenby presbytéria v hor-
nom kostole.

V Galliartioho nitrianskych freskách a olejomaľbách možno identifikovať aj kompozičné a motívické závislosti z diel ďalších barokových maliarov, ale orientácia na spomínané talianske vzory jednoznačne prevažuje. Príznačné je, že sortiment predlôh, ktorými sa inšpiroval, tvoria slávne fresky rímskych chrámov, ktoré boli „udalosťou sezóny“ v čase, keď biskup Erdődy zavŕšil svoje teologické vzdelanie na tamojšom *Collegiu germanicu et hungaricu*. Mohlo to byť prejavom tvorivých ambícií maliara, ale je možné, že táto orientácia bola priamo ovplyvnená aj prianím objednávateľa.

Menej obvyklé sú stopy po zmenách, improvizovaných až pri maľovaní *al fresco* priamo na klenbe, ktoré bolo možno na reštaurovaných freskách vidieť pri detailnom pozorovaní zblízka na lešení. Pri bočnom osvetlení zreteľná je Galliartioho svižná a isto rozkreslená kresba, iba zbežne zachytávajúca hlavné línie obrysov a tvary figúr, zväčšených z predlôh na potrebnú veľkosť, i dekoratívnych motívov a ornamentu, prenášaná prostredníctvom kartónu do mokrej omietky, nanášaná postupne v jednotlivých *giornatach*. Pri maľovaní sa

jej pridŕžiava v zásade verne, autorské korektúry – *pentimenti* vidno iba minimálne. Na hlavných figúrach sú vtlačané línie samozrejme podrobnejšie, vypracované potom detailným štetcovým rukopisom v sýtej farebnosti (evanjelisti) [Obr. 27], hlavičky anjelikov a pasáže s intenzívnym zosvetľovaním sú iba zbežne naznačené a maľované „z ruky“ [Obr. 28]. Naproti tomu kresba figurálnej kompozície vo výjave Poklona Troch kráľov, takisto starostlivo vopred pripravená a prenesená vtlačanými líniami do omietky, je dodatočne skorigovaná – figúru tretieho mága, premiestnenú na rozdiel od predlohy doprostred (jeho silueta v turbane zostala viditeľná v ploche pozadia), Galliarti až pri maľovaní presunul na pravú stranu výjavu [Obr. 29]. Takáto improvizácia v technike fresky vyžadujúcej rýchlu prácu nie je bežná a svedčí o pohotovosti a technickej zručnosti maliara. K prehodnoteniu pôvodného zámeru došlo v priebehu prác aj na inom mieste. V nábehu klenby medzi lunetami na južnej strane klenby je zreteľne vidno z kartónu prerytú pôvodnú kresbu ležiaceho putta. Namiesto figúry sem však Galliarti napokon namaľoval baňatú väzu s pestrými



28. Detail anjelských hlavičiek v hornej časti ústredného výjavu na klenbe presbytéria.

kvetmi, zopakovanú potom symetricky na severnej strane oproti.⁸⁷

Práca s predlohami, ktorej rôzne podoby v Galliartioho kompozíciách možno sledovať priam exemplárne, samozrejme nebola iba jeho špecifikom. Preberanie úspešných kompozícií popredných majstrov sa stalo priam pravidlom a závislosť maliarstva na relatívne ľahko dostupných grafických listoch a kniž-



29. Galliartioho freska Klaňanie troch kráľov s líniami prenesenými pomocou kartónu, viditeľnými pri bočnom osvetlení.

ných ilustráciách v 18. storočí vyrcholila. Kompozičná a motívická inšpirácia cudzími dielami bola všeobecne prijímaná ako legitímny tvorivý princíp, ako formuluje aj dobová umelecká teória. Odráža presvedčenie, barokovému umeniu vlastné, o „naučiteľnosti“ umeniu, vyjadrení krásy virtuóznym zvládnutím a aplikáciou nastudovaných floskúl. Originálnosť v dnešnom ponímaní, sprevádzaná štýlovými inováciami, boli síce od renesancie docenované, ale masové rozšírenie a uplatnenie (okrem exkluzívneho dvorského prostredia a umeniamilovných mecénov a zberateľov) nachádzala skôr štandardná umelecká produkcia, zodpovedajúca všeobecne prijímaným predstavám, evidentne odvodeným z rešpektovaných vzorov. Dominantná sprostredkujúca úloha grafiky v tejto súvislosti sa stala predmetom kritiky až neskôr. Takáto prax však pretrváva v maliarstve až do záveru baroka.⁸⁸

⁸⁷ Medzj z emou a nebom..., c. d. (v pozn. 9), s. 58-59 (J. Medvecký); PLEKANEC 2010, c. d. (v pozn. 7), s. 85, obr. na s. 86.

⁸⁸ TROTTMANN 1991, c. d. (v pozn. 82), s. 9-16; THALER, H.: Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers. In: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1994/95*. Linz 1995, s. 89-136; TACKE 1998, c. d. (v pozn. 82); MEDVECKÝ, J.: Barokové inšpirácie – adaptácia a interpretácia predlôh v maliarskej tvorbe Antona Schmidta. In: *Poceta Karolovi Kabounovi*.

Súvislosti slovenského umenia. Jubilejný zborník 3. Ed. Š. ORIŠKO. Bratislava 2006, s. 98-113.

Foto: J. Medvecký (ak nie je uvedené inak) a archív autora. Repro: Archív Pamiatkového úradu SR v Bratislave (obr. 5-8); © Trustees of the British Museum (obr. 14, 26c); *The Digital Image Archive*, Pitts Theology Library, Candler School of Theology, Emory University (obr. 17a).

Gottlieb Anton Galliarti inventor

Die malerische Dekoration der Kathedrale zu Nitra und ihr Schöpfer

Zusammenfassung

Anfang des 18. Jahrhunderts beginnt die Expansion der österreichischen Barockkunst, die von dem konsolidierten Wiener Zentrum aus die ganze mitteleuropäische Region beherrschen wird. Vor allem nach der Unterdrückung des Rákóczi-Aufstands entstehen im Auftrag ungarischer katholischer Magnaten und Kirchenfürsten representative Werke, bei denen sich viele führende österreichische Meister, vor allem die bevorzugten Wiener Baumeister, Bildhauer und Maler italienischer Herkunft, durchsetzen konnten.

Zu den ersten anspruchsvollen Unternehmen dieser Zeit zählt der Umbau und die spätbarocke Dekoration des Inneren der Kathedrale zu Nitra/Neutra. Das altertümliche Gotteshaus wurde im Laufe der Jahrhunderte vielen Änderungen unterzogen, von denen die radikale Barockumgestaltung unter Bischof Telegdy zu Mitte des 17. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung war. Dadurch entstand der heutige zweischiffige Komplex mit dem Turm auf der Südseite, aufgrund der Konfiguration auch die obere und untere Kirche genannt. Wegen der exponierten Situierung auf der Spitze des Burgfelsens kam es in Kriegszeiten zu Beschädigungen, die wiederholte Reparaturen der Kathedrale bis ins 20. Jahrhundert erforderten und die Kathedrale mehr oder weniger kennzeichneten.

Ihr Inneres wirkt als typisches einheitliches Ganzes im Sinne des barocken Zusammenspiels aller Kunstgattungen, die zur Umsetzung einer einheitlichen Ideenkonzeption mit künstlerischen Mitteln dienten und mit ihrer Farbenpracht und Formenvielfalt der Marmorierung, Stukkatur und der bildhauerischen sowie malerischen Dekoration beeindruckten. Obwohl die Absicht des Auftraggebers die Errichtung eines derartigen Ganzen gewesen war, ist die Innendekoration, wie sie erhalten ist, in Wirklichkeit ein Konglomerat von Werken von verschiedenem Niveau und Provenienz, die im Laufe der Zeit bereits mit einer anderen künstlerischen Auffassung und Konzeption geschaffen wurden. Am

kompaktesten und der ursprünglichen Intention am meisten entsprechend ist das einheitlich realisierte Presbyterium der oberen Kirche mit dem Hauptaltar und einem Freskengewölbe, dessen Dekoration als Bestandteil einer großangelegten spätbarocken Umgestaltung der Kathedrale in den Jahren 1711 – 1732 unter dem Bischof Ladislaus Adam Graf von Erdődy, seit 1706 Bischof und Obergespan von Nitra sowie ungarischer Kanzler, entstand. Im westlichen Teil des Schiffes der sog. oberen Kirche wurde damals ein Orgelchor (datiert 1712) erbaut und die Dekoration des Presbyteriums mit dem Hauptaltar bis 1720 fertiggestellt. In der Form „*in picturis et omni ornatu*“ wurde auch die untere Kirche adaptiert. Der Gesamtumbau und die daran anschließende innere Dekoration der oberen und unteren Kirche wurde noch zu Lebzeiten des Bischofs fertiggestellt und die Altäre am 5. Juli 1732 geweiht.

Archivdokumente und relevante Quellen wurden bis jetzt nicht aufgefunden. Die Grundfragen bleiben offen und das anspruchsvolle Ideenkonzept des Auftraggebers muss allein auf Grund der erhaltenen Werke – deren Schöpfer, also Bildhauer, Stukkateure, Marmorierer und weitere Spezialisten, Künstler und Handwerker, Gestalter von einzelnen Teilen der inneren Dekoration, anonym bleiben, rekonstruiert werden. Unbekannt ist auch der Planer des Barockumbaus, ebenso wie die Schöpfer des monumentalen Säulen-Hauptaltars mit Steinstatuen von Heiligen in Überlebensgröße und einer zentralen Figurengruppe mit Christus, dem Erlöser auf einer Wolke, getragen von einem Engelspaar, die am Ende des Presbyteriums vor dem Jahre 1720 aufgestellt wurde (geweiht erst mit den Nebenaltdären im Jahre 1732). Von den Künstlern und Handwerkern, die vom Bischof Erdődy in Nitra engagiert wurden, kennen wir dank der Signaturen wenigstens den Namen des Malers Gottlieb Anton Galliarti/Galliard (1688/1689, Steyr – 1728, Wien), den Urheber der Fresken am Gewölbe der oberen und unteren Kirche, des in die Dekoration an den Wänden ein-

gesetzten Zyklus von Ölgemälden sowie der Bilder des Seitenaltars.

Die Fresken und Altarbilder in der Schlosskapelle von Veľký Biel/Magyarbél (erbaut für den Bischof Graf Emerich Csáky nach einem Projekt von Anton Erhard Martinelli in den Jahren 1722–25), ein weiteres Werk Galliartis, wurden zerstört. Über seine Tätigkeit in Wien ist nichts bekannt; seine bis jetzt einzige bekannte in Wien erhaltene Arbeit ist das Ölgemälde Die Verherrlichung des Hl. Romuald aus der damaligen Kamaldulenserkirche auf dem Kahlenberg, signiert und datiert 1727. Die Arbeiten von Nitra sind die einzigen erhaltenen Monumentalwerke dieses unbestritten talentierten Meisters, von dessen Fähigkeiten auch die Qualität der Gewölbemalereien zeugt, die mit der hochwertigen Technik des echten „italienischen“ Freskos auf dünnem Putz angefertigt wurden und ihr intensives Kolorit nach der Entfernung der minderwertigen Übermalungen und der Restaurierung beibehielten.

Über die Ausbildung der Barockfreskantanten wissen wir allgemein sehr wenig. Es ist sicher, dass junge Adepten die Freskotechnik bloß durch ein Werkstattpraktikum auf dem Gerüst bewältigen konnten. Ein Freskomaler war auch Galliartis Vater, Giovanni Antonio Galliard (1657 – 1692), der traditionell als Schüler von Carpofo Tencalla galt (in Wirklichkeit blieb der junge Maler 1684 bei Tencalla in Passau kaum drei Monate, und seine eigenen Fresken nach der Rückkehr nach Kremsmünster weisen auf keine gründliche Vorbereitung hin). Die Annahme, dass Gottlieb Anton die Grundlagen der Freskomalerei bei seinem Vater lernte, kommt nicht in Frage. Als Giovanni A. Galliard nach der Übersiedlung der Familie aus dem oberösterreichischen Steyr nach Wien im Jahr 1692 starb, war Gottlieb Anton nur ein kleiner Junge und es ist nicht bekannt, wer sein Tutor hätte sein können, bzw. bei welchem der *Austro-Italiener* er anfang. In der Zeit der Arbeiten in Nitra war er bereits ein selbstständiger, in den Kreisen der Wiener Künstlerkolonie etablierter Meister. Die Aufzeichnungen der Wiener Matrikeln sind die einzigen Angaben zu der bürgerlichen Existenz des Malers, der sich mit seiner Familie in der Wiener Vorstadt Josefstadt niederließ. Nach der Fertigstellung des Freskos im Presbyterium in Nitra heiratete er am 5. Oktober 1720 die Tochter von Martin Kranawotter, der *Obereinkäufer* der Kaiserin Amalie war. In den fol-

genden Jahren wurden die Taufenpaten der Kinder eingetragen, die bald starben (1721 wurden Georg Raphael Donner mit Gattin eingetragen; Galliartis Schwager war z.B. auch ein weiterer Künstler, *Hofbildbauer* Lorenzo Mattielli).

In den 1720er-Jahren bekam Galliarti offensichtlich schon größere Aufträge, zu denen er Mitarbeiter und Helfer bestellte. Ein überwiegender Anteil der Arbeit seiner Werkstatt ist auch bei den Ölmalereien in Nitra anzunehmen. Am wahrscheinlichsten, aber nicht urkundlich ausdrücklich belegt, ist die Beteiligung des Tirolers Joseph Kurtz (1692 – 1737), der später auch für die Kamaldulenser auf dem Zobor arbeitete. Auch der junge Davide Antonio Fossati (1708 – 1779) hätte seiner eigenen Biographie nach im Jahre 1727 mit Galliarti bei nicht näher spezifizierten Aufträgen zusammenarbeiten sollen. Ob diese Zusammenarbeit tatsächlich stattfand, ist nicht bekannt, da der 39-jährige *Kunstmaler* Galliarti am 21. Jänner 1728 in Wien starb.

Galliartis Gewölbefresken blieben im Presbyterium (im Unterschied zur unteren Kirche, wo sie nur am Kuppelgewölbe mit einer Laterne über dem Szelepcsényi-Altar erhalten blieben) relativ intakt. Die an den Hauptaltar anschließenden Gewölbefresken mit Engelsgruppen auf Wolken werden auf dem Gewölbe des Presbyteriums fortgesetzt, das von einer in eine dekorative Umrahmung in Form eines verlängerten Quadrilobs mit Blumenfestonen und -vasen eingesetzten Szene mit dem Hl. Stephan, der das Königtum unter dem Schutz der Hl. Maria einweihet, die im Himmel von der Hl. Dreifaltigkeit verherrlicht wird, aufgefüllt wird (Signatur „G: A: Galliard / invent. 1720“). Ein Pendant dazu war ein Fresko mit der Verherrlichung des Hl. Emmeram am Langhausgewölbe, das jedoch Mitte des 18. Jahrhunderts zugrunde ging, als dieser Teil infolge statischer Störungen eingewölbt werden musste.

Die prächtige Dekoration der Kathedrale sollte nicht nur die Ansprüche des barocken *Decorums* erfüllen. In der malerischen und plastischen Dekoration wurde schrittweise ein einheitliches ikonographisches Programm verwirklicht, das mit Christus, dem Erlöser und den Heiligen – den Patronen des Landes (Maria als *Patrona Hungariae*, die ungarischen Könige Stephan und Ladislaus), der Bischofskirche und der Diözese (Hl. Emmeram, Bischof und Märtyrer; die Einsiedler Hl. Andreas-Zoerardus, der Bekenner,

und Hl. Benedikt, Märtyrer) verbunden ist und in der Reliefdekoration des Orgelchors wiederholt wird (Hl. Dreifaltigkeit, Hl. Stephan und Hl. Ladislaus, Zoerardus und Benedikt). Es ist bekannt, dass der Bischof Kanzler Graf Erdődy die Idee der Altertümlichkeit des Nitraer Bischofstums durchsetzte und durch das Dekorationsprogramm der Kathedrale präsentierte. Gleichzeitig nutzte er sein Amt zur Bestätigung der Legitimität seines Geschlechts (und seiner von Thomas Bakócz von Erdőd abgeleiteten Tradition) und dessen Bedeutung im Rahmen der historischen und kirchlichen Tradition des Landes und Bischofstums. Neben den Widmungsaufschriften und Bischofswappen, die in die Kirchendekoration einkomponiert wurden, waren das auch die barockisierte Idee *Regnum Marianum*, vergegenwärtigt durch die Gestalten im Zeitgewand aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die im Hintergrund der Szene am Gewölbe des Presbyteriums einkomponierten Portraits der Erdődys – des damals 43-jährigen Ladislaus Adam und des hinter ihm stehenden jüngeren Bruders des Bischofs Georg Leopold, ab 1720 Präsident der Ungarischen Königskammer, ohne dessen Hilfe so ein ambitioniertes und finanziell aufwendiges Unternehmen nur sehr schwer realisierbar gewesen wäre (der jüngste der Brüder Gabriel Anton Erdőd, seit 1715 Bischof zu Erlau/Eger, fehlt).

Die Pracht und die sinnliche Wirkung der Kirchenkunst nach dem Konzil von Trient, welche die Frömmigkeit der Gläubigen anregten, sowie große Vorbilder des triumphierenden Barocks hatte der Bischof Erdődy vor den Augen, als er sich daran machte, das Innere seiner bischöflichen Kathedrale umzugestalten. Inspirieren ließen sich auch die Künstler in seinen Diensten, die an der Umsetzung seiner Idee mit architektonischen, malerischen und bildhauerischen Mitteln beteiligt waren. Es ist selbstverständlich, dass die malerische Dekoration die Errungenschaften der italienischen Kunst reflektiert. In Galliartis Deckenmalereien lassen sich viele sol-

che Anregungen identifizieren, die ihm graphische Vorlagen vermittelten und die er – wie es üblich war – bei der Gestaltung seiner Szenen benutzte. Das Spektrum der benutzten Vorlagen und ihre Behandlung können die Orientierung, das Profil und die Fähigkeiten des Malers offen legen. Auch in Galliartis Umgang mit den Vorlagen können wir alle üblichen „modi“ feststellen – die Übernahme als Ganzes, angepasst an das notwendige Format, oder es werden nur einzelne Figuren übernommen wurden. Galliarti übernahm ganze Gestalten und Motive, sogar ganze Figurengruppen aus Werken mit demselben Thema; er benutzt sie allerdings auch ohne Rücksicht auf die Ikonographie, indem er sie in einen neuen Kontext setzte. Er ließ sich von relativ aktuellen Werken seiner Zeitgenossen sowie fast hundert Jahre alten Vorlagen inspirieren, wobei selbstverständlich italienische Werke eindeutig dominierten; Galliartis Deckenmalereien stellen schlechthin eine Antologie von „Zitaten“ berühmter Fresken aus der Zeit des römischen Hochbarocks dar (G. B. Gaulli, C. Maratti, C. Ferri, G. Lanfranco).

Symptomatisch ist aber die Komposition der Anbetung der drei Könige aus dem Zyklus der monochromen marianischen Szenen, die in die Umrahmung der Zentralszene am Gewölbe einkomponiert wurde und die er sogar ein zweites Mal – in reduzierter Form, im Ölgemälde aus dem Zyklus an der Südwand des Presbyteriums (signiert als „*Gottlieb Antoni Galiarty inuent. 1720*“), malte. Obwohl es sich hier um die eindeutige Übernahme einer ganzen Komposition handelt, die seitenverkehrt von einer fremden Vorlage übernommen wurde (in diesem Fall geht es um die Malerei von Simon Vouet aus dem Jahre 1638, die von Louis Dorigny reproduziert wurde), erachtete er sie offenbar schon als seine eigene, obwohl die Modifikationen in beiden Fällen (Fresko und Ölgemälde) geringfügig und die Herkunft der Einheit deutlich ist. In diesem Sinn wurden die Neutraer Werke von ihm als *inventor* signiert.

Übersetzung ins Deutsche von Eva Gruber

Sunt, ut erunt horae... Zum spätbarocken Umbau und zur malerischen Ausschmückung der Koháry-Schlösser in Ebenthal und St. Anton (Svätý Anton)

Barbara BALÁŽOVÁ – Jozef MEDVECKÝ

*„... so habe zu eben disser zeit die
veranstaltung mit Maurer Meister gemacht, ...“*

Als sich der Erbobergespan von Hont, Graf Andreas Joseph Koháry (1694 – 1757), der ab dem Jahre 1715 verbissen gegen die Türken in den Kürassier-Regimentern „Adam, comte Gondrecourt“ und „Seherr von Thoss“ gekämpft hatte, ab dem Jahre 1733 Besitzer eines eigenen Dragoner-Regiments, ab 1736 Generalmajor, ab 1740 Feldmarschalleutnant und ab 1748 General der Kavallerie,¹ entschloss, den Familiensitz in St. Anton² umzubauen, erwog er offenbar gar nicht, einen lokalen Baumeister zu

engagieren, sondern lud direkt den Wiener Architekten und Baumeister Johann Enzenhofer (um 1687 – 1753) ein.³ Die Fähigkeiten Enzenhofers, seit 28. Oktober 1726 Mitglied der Wiener Maurerzunft, später deren Zunftmeister oder Vizezunftmeister, hatten Mitte der 1740er-Jahre⁴ schon durch die Planung und Leitung des Umbaus des Koháry-Schlusses im niederösterreichischen Ebenthal ab dem Jahre 1732 Bestätigung gefunden [Abb. 1].⁵ Diese architektonische Bauausführung ist bis jetzt der älteste bekannte Auftrag des Wiener Baumeisters. Er nahm während seines langen Wirkens in St. Anton, das bereits ein Jahrzehnt früher begonnen hatte,⁶ viele

¹ Näher zur Militärkarriere Kohárys siehe SKALA, H.: Galerie portrétů důstojníků kyrysnického pluku „Seherr von Thoss“ č. 12. In: *Zborník Múzea vo Sv. Antone*, 17, 2006, S. 35-55.

² Dr. A. G.-M. [GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.]: Štátny kaštieľ vo Sv. Antone. In: *Pamiatky a múzeá*, 3, 1954, Nr. 3, S. 119-123; RUSINA, I. et al.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, S. 409, Kat. Nr. 59 (J. Bencová), mit sonstiger älterer Literatur; KUČTOVÁ, O.: Kaštieľ vo Sv. Antone 250-ročný? In: *Pamiatky a múzeá*, 49, 2000, Nr. 2, S. 14-19; ČÍŽ, M. (Hrsg.): *Kaštieľ vo Svätom Antone. Svätohubertské tradície*. Banská Bystrica 2000.

³ Siehe vor allem HOLZSCHUH, G. J.: *Matthias Gerl und die Sakralarchitektur in Wien und Niederösterreich zur Zeit Maria Theresias*. [Diss.] Wien : Universität Wien, 1985, S. 105-106; SAUR – *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 34. München – Leipzig 2002, S. 182, mit sonstiger älterer Literatur.

⁴ Die erste bekannte Zahlung für den Bau in St. Anton erfolgte

im Jahre 1746. – Innenministerium der Slowakischen Republik (Ministerstvo vnútra SR, weiter MV SR), Staatsarchiv Banská Bystrica (Štátny archív v Banskej Bystrici, weiter ŠA BB), Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 308 [Buch der Ausgaben für 1746], Eintrag vom 18. 2. 1746: „... den Maurermeister Enzenhoffer a Conto des Anthaller Gebäu 100 fl.“

⁵ Siehe vor allem RIZZI, W. G.: Das Schloß in Ebenthal in Niederösterreich und sein Festsaal von Giuseppe Galli Bibiena. In: *ARX – Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol*, 1984, Nr. 1, S. 3-9. Gemäß den bis jetzt publizierten Quellen wirkte der Baumeister in Ebenthal um das Jahr 1733. Die Zahlungen an Enzenhofer für diesen Bau, welche in den Büchern der Privatkonten des Grafen Andreas Joseph Koháry geführt wurden, gehen jedoch kontinuierlich bis 1752 weiter.

⁶ Laut Zahlungsevidenz offensichtlich bis zu seinem Tod am 7. Oktober 1753. – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 316 [Buch der Ausgaben für 1753], Eintrag vom 5. 7. 1753: „... dem Maurer Mayster Enzenhofer dann dem Meister Gern von dem Gebäu zu Antal bis 1751 was Ihm noch außständig



1. Blick auf die Hauptfassade des Kobáry-Schlusses in Ebenthal. Foto: D. Šlívka.

weitere Aufträge an, z.B. den sog. *Johanneshof* in der Wiener Kärntnerstraße im Jahre 1748 oder den Bau des Servitenkonvents in Jeutendorf im Jahre 1749. Aktiv beteiligt war er auch an anderen Wiener Bauten, z.B. an der sog. Alten Universität nach dem Projekt von Jean-Nicolas Jadot (1710 – 1761). In den Jahren 1744 – 1747 plante er das Gebäude des Trinitarierklosters in Alt-Buda.⁷ Den Quellen zufolge zählen zu seinen Bauwerken auch die sog. Bergkirche in Rodaun, geweiht dem Johannes dem Täufer 1745,⁸

die Pfarrkirche des Hl. Nikolaus in Wolfpassing an der Hochleiten aus den Jahren 1744–1749⁹ und die Augustinerkirche in Korneuburg aus den Jahren 1745 – 1748.¹⁰

In seinem für die Kunstgeschichte bahnbrechenden Werk *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* aus dem Jahre 1550 kodifizierte Giorgio Vasari (1511 – 1574) in der modernen Historiographie der Kunst die Grundeinteilung in Malerei, Bildhauerei und Architektur. Zur Professionalisierung der Architektur

ware 247 fl. 36 kr.“ Noch in den Jahren 1754 und 1755 wurden kleinere Beträge an die Enzenhofer-Witwe Rosina Catharina Enzenhoferin nachbezahlt: „*Daß ich Endes gefertigter die jenigen fünfzig gulden, welche Mein Gott Seel: Mann Johannes Entzenhofer Burgl: Bau und Maurer= Mäster, von Ibro Hoch Grüßl: Excellenz Herrn Generalen Grafen v: Kohary an ausständigen Maurer Groschen, von Ebenhall annoch zu fordern gehabt, aus Händen den H: Inspector, allhier, neimt datto baar und richtig bezahlet werden, sind, ein Solches beschneide hiermit, Wienn d 16e July 755 f. 50,-; Rosina Catharina Enzenhoferin verwittibte Burgl: und Bau und Maurer Meisterin; obstehende 50 fl. nebst 21 fl. für die überschickte Bücher seynd wir durch titt herrn Lieutenant v Elsnitz richtig bonificiret worden. Wienn den 5te 7ber 1755; André Sartori.*“ – MV SR, ŠA BB, Bestand Kobáry-Coburg, Gruppe III, Nr. 3301; ebenso Gruppe V, Nr. 4495 – Bestätigung von Rosina Katharina Entzenhoferin für die Auszahlung von 50 Kremnitzer Gulden (210 Rhein. Gulden) für die Arbeiten in Ebenthal und in St. Anton vom

15. Mai 1754. Die Bestätigungen wurden zum ersten Mal von RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 4 zitiert.

⁷ FARBAKY, P.: Kloster und Kirche der Trinitarier in Óbuda-Kiscell. In: FARBAKY, P. – SERFŐZŐ, S. (Hrsg.): *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung.* [Ausst.-Kat.] Budapest : Historisches Museum der Stadt Budapest, 2004, S. 271, mit sonstiger älterer Literatur.

⁸ HOLZSCHUH 1985 (wie Anm. 3), S. 107-111, Kat. 81, S. 225. Vgl. auch Enzenhofers signierte Entwürfe im Archiv des Klosters in Seitenstetten. – RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 4 und Anm. 8.

⁹ *Ibidem*, S. 112-113, Kat. 69, S. 214.

¹⁰ *Ibidem*, S. 114-116, Kat. 56, S. 201.

kam es im Vergleich zu den anderen Kunstsparten erst später: in Italien und Frankreich erst um 1700, in anderen Ländern noch viel später. Ein Architekt oder Baumeister oszillierte in der frühen Neuzeit zwischen einem mittelalterlichen Bauleiter und dem heutigen Diplomingenieur. Die *Accademia di San Luca* in Rom, gegründet 1676, ein *think-tank*¹¹ der Architektur am Tiber, hatte, vielleicht mit Ausnahme von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723), keinen direkten Einfluss auf unsere Gegend. Statt des akademisch geschulten Architekten ist bei uns die Funktion eines ausführenden *Baumeisters* üblicher. Unter den mitteleuropäischen Bedingungen gehörte ein solcher zum Milieu der Mauer, Stuckateure oder Steinmetze, wobei er, ausgenommen die größten Kunstzentren in der frühen Neuzeit wie Rom oder Paris, fest im Zunftsystem, meistens in einer Maurerzunft verankert war.¹² Sogar Jakob Prandtauer (1660 – 1726),¹³ aus dem heutigen Blickwinkel eindeutig ein Architekt, war im „Sozialsystem“ des 18. Jahrhunderts „nur“ ein Maurermeister. Praktische Kenntnisse und Baufertigkeiten erlaubten solchen Baumeistern nicht nur zu planen, sondern auch die Bauaufsicht bei vielen Bauten im Terrain auszuüben. „*Johāneß Enzenboffer Burgerl: Bau und Maurer Meister in Wienn*“¹⁴ organisierte in Ebenthal sowie St. Anton alle Arbeiten vom Planieren des Grundstückes über die Errichtung der Fundamente bis zur Raumüberwölbung und Ausmauerung der Schornsteine.

¹¹ Terminus gebraucht durch Meinrad von Engelberg in der Studie ENGELBERG, M. von: Weder Handwerker noch Ingenieur. In: DÜLMEN, R. van – RAUSCHENBACH, S. (Hrsg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Köln – Weimar – Wien 2004, S. 253.

¹² Näher siehe Ibidem, S. 241-271.

¹³ Dazu jüngst HUBER, W. – WEIGL, H. (Hrsg.): *Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Planen und Bauen im Dienst der Kirche*. [Ausst.-Kat.] St. Pölten : Diözesanmuseum St. Pölten, 2010; KARL, T. – PULLE, T. – WEIGL, H. (Hrsg.): *Jakob Prandtauer 1660 – 1726. Der Profanbaumeister*. [Ausst.-Kat.] St. Pölten : Landesmuseum Niederösterreich, 2010.

¹⁴ So die Signatur des Baumeisters auf den einzelnen Plänen.

¹⁵ RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 3.

¹⁶ Siehe OTRUBA, Š.: *Štátny archív v Banskej Bystrici. Spríevodca po archívnych fondoch II*. Bratislava 1969, S. 11-19, 23.

„... den Enzenboffer vor die Ebenthaller
Arbeit 67 fl. 31 kr.“

Die niederösterreichische Herrschaft Ebenthal hatte im 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts mehrere Eigentümer.¹⁵ Wie und unter welchen Umständen sie im Jahre 1732 von Graf Andreas Joseph Koháry erworben wurde, geht aus den fragmentarisch erhaltenen Schriftstücken der Herrschaft im Familienarchiv nicht eindeutig hervor.¹⁶ Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass auch die Nähe der unlängst umgebauten Herrschaft Schlosshof im Besitz des Oberkommandanten der habsburgischen Truppen in den Türkenkriegen, Prinz Eugen von Savoyen, der von Graf Koháry grenzenlos bewundert wurde, eine Rolle gespielt hat.¹⁸ Die Erneuerung des Schlosses in Ebenthal kann als Errichtung eines ähnlichen Landsitzes im Marchfeld, wenn auch in viel kleinerem Maßstab, oder als eine Geldinvestition verstanden werden. Der Adelige aus einem alten ungarischen Geschlecht, der Kaiser Karl IV., dem ungarischen König Karl III., überraschend ergeben war, träumte sicher von einem Sitz in der Umgebung Wiens. Er hat vielleicht sogar die Übersiedlung seiner Familie aus der Mittelslowakei in das umgebaute Schloss in Ebenthal in Erwägung gezogen. Seine Gattin, Margarete Maria Theresia (nach 1696 – 1773), war anscheinend eher im Milieu einer Bergstadt, wo sie aufgewachsen war und wo ihr Vater als bedeutender Beamter der Habsburger auf dem Posten des Oberstkammergrafen für alle mittelslowakischen Bergstädte tätig gewesen war, verankert.¹⁹ So wurde das Schloss in St. Anton, das den gesellschaftlichen Status der Familie Koháry sowie die Position seines Eigentümers und der Familie in den damaligen

¹⁷ LORENZ, H. (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV – Barock*. Wien 1999, S. 275-276, mit sonstiger älterer Literatur.

¹⁸ Die Bewunderung zum Prinzen Eugen von Savoyen belegt auch dessen Portrait (Museum in St. Anton, Inv.-Nr. ANT 479) in der Portraitgalerie von 58 höheren Offizieren des Kürassier-Regiments „Seherr von Thoss“, das sich Koháry offenbar als Erinnerung an die spannende Zeit der gemeinsamen Kämpfe für sein Schloss in St. Anton anfertigen ließ.

¹⁹ Vgl. ČELKOVÁ, M. – ČELKO, M. – GRAUS, I.: *Portréty komorských grófov a osobností baníctva a hutníctva na území Slovenska v 17. – 19. storočí*. Košice 2007, S. 52-53.



2. Blick auf den Innenhof des Koháry-Schlusses in St. Anton. Foto: D. Slivka.

gesellschaftlichen Strukturen²⁰ repräsentierte, zum Familiensitz [Abb. 2]. Das junge Ehepaar zog hier unmittelbar nach der Hochzeit in Wien am 20. September 1720 ein.²¹ Von Johann Enzenhofer wurde das Schloss in der zweiten Hälfte der 1740er- und zu Beginn der 1750er-Jahre radikal umgebaut.

Bei der Erneuerung beider Objekte, in Ebenthal ebenso wie in St. Anton, musste der Planer die Existenz der älteren Gebäude berücksichtigen. Das Aussehen eines kleinen, in der Ebene gelegenen befestigten Herrnsitzes am Ort des jetzigen Schlosses in Ebenthal ist von einer Graphik Georg Mathias Vischers aus dem Jahre 1672 bekannt.²² Die Gestalt des Schlosses in St. Anton vor dem Umbau Enzenhofers vergegenwärtigt ein Bild der verstor-

benen Tochter des Grafen, Maria Gabriele, aus dem Jahre 1732 [Abb. 3].²³ Der Wiener Baumeister setzte sich zum Ziel, beiden Bauten die symmetrische Gestaltung repräsentativer Herrenhäuser mit vier Flügeln, zwei Stockwerken und einem Innenhof zu verleihen, welche die ursprünglichen Objekte völlig „verschluckten“. Deren Disposition ist aus Enzenhofers Plänen nur teilweise ersichtlich. Aus den Plänen geht hervor, dass der Umbau in mehreren Etappen erfolgte.

Die Umbauarbeiten am Schloss in Ebenthal wurden von Johann Enzenhofer in den Jahren 1732 – 1733 aufgenommen.²⁴ In einem Brief vom 19. Jänner 1732 an den Grafen Andreas Joseph Koháry wird von dessen Schwager Baron Joseph

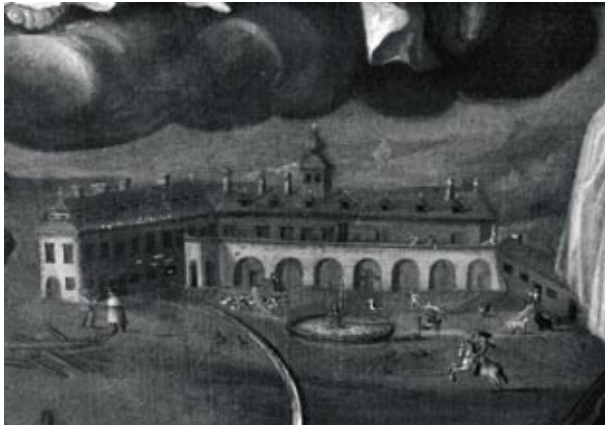
²⁰ Vgl. KROUPA, J.: *Umělci, objednatelé a styl. Studie z dějin umění*. Brno 2006, S. 75-76.

²¹ Der ursprüngliche Familiensitz der Kohárys war die Burg Čabrad, auf der Stephan II. Koháry im Jahre 1731 starb. Das älteste Kind des Grafen Andreas Joseph Koháry, der Sohn Nikolaus, wurde am 6. Juli 1721 bereits in St. Anton geboren.

²² *Topographia archiducatus Austriae inferioris modernae beervorgebracht im Jahr 1672 [...] Durch [...] Georg Matthaei Vischer [...]*, Nr. 12 – Ebenthal.

²³ Museum in St. Anton, Inv.-Nr. ANT 93. Siehe KUČTOVÁ 2000 (wie Anm. 2), S. 15.

²⁴ „Der Herr Entzenhofer Maurer Meister ist nebst 2 Mauer Gesellen und 6. tagwerker schon alhier angelangt ...“ – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 764, Brief vom 13. Februar 1733.



3. Aussehen des Kobáry-Schlusses in St. Anton auf dem Bild der verstorbenen Tochter des Grafen Kobáry, Maria Gabriele, 1732. Foto: Museum in St. Anton.

Königsacker (1695 – 1757)²⁵ bestätigt, dass dieser als neuer Eigentümer im Grundbuch eingetragen wurde. Weiter wird ihm mitgeteilt, dass ein Maurermeister angesprochen wurde, der zu arbeiten anfangen und Zeichnungen für den Umbau vorlegen sollte.²⁶ Ein Jahr später, am 3. März 1733, wurden diesem 2000 Gulden und 14 Tage später noch einmal 225 Gulden ausbezahlt.²⁷ Im April 1733 wurde der Grundstein gelegt.²⁸ Bis dahin dürfte Johann Enzenhofer Pläne sowie das Grundstück als solches, dessen Adaptierung auch eine gewisse Zeit erforderte, vorbereitet haben. Man kann nur vermuten, dass er mit dem Fertigbau oder Umbau des nordöstlichen zur Straße orientierten Trakts lotrecht zu einem älteren Objekt

des in der Ebene gebauten befestigten Herrensitzes mit einem Trakt und Graben angefangen hat. Aus der differenzierten Farbgebung des Mauerwerks auf Enzenhofers Plänen ist zu schließen, dass es sich eher um den Umbau eines Objektes mit Grundriss in L-Form handelte, das seit dem Jahre 1672 bereits vergrößert worden war.²⁹ Hier errichtete er außer neuen Wohnräumen auf der zur Straße führenden Achse einen Festsaal und Richtung Innenhof das Stiegenhaus. Für die Kunstgeschichte sind mehrere erhaltene Abrechnungen aus dem Jahre 1734 für Steinmetzarbeiten interessant, die mittels Lieferanten vom Wiener Bürgersteinmetz Franz Wasserburger, in der Fachliteratur durch die Zusammenarbeit mit dem kaiserlichen Hofsteinmetz Gabriel Matthias Steinböck (1705 – 1764) bekannt, auf die Ebenthaler Baustelle geschickt wurden. Es handelte sich um alle Steinmetzarbeiten im Festsaal, aber auch im Stiegenhaus, wie z.B. Simse, Stufenträger, Fenster im Festsaal, ovale Fenster im Festsaal, Kapitelle der ionischen Säulen und weitere Steindetails im Festsaal sowie Elemente wie Kronengesims oder steinerne Teile des Portals an der Hauptfassade.³⁰ In dieser Zeit wurde also auf der Achse des *piano nobile* im Straßentrakt ein prunkhafter, repräsentativer, über zwei Stockwerke reichender Festsaal fertiggestellt, der an der Fassade mit einem dreiachsigen Risalit mit Pilastern, gekrönt von einem dreieckigen Giebel, hervorgehoben wurde. Gemäß den erhaltenen vier authentischen Grundrissen des Schlosses in Ebenthal, von denen zwei, der erste und zweite Stock, von Johann Enzenhofer eigenhändig signiert

²⁵ Im Jahre 1721 heiratete er Maria Polixena Clara Josepha Anna Thavonat von Thavon, zweite Tochter von Albert Ludwig Thavonath von Thavon und Maria Polixena Josepha Jakusith de Orbova (gest. 1720). Näher dazu WIESFLECKER, P.: „Er verspricht dereinstens ein gutes Mitglied des Staates zu werden...“ Das Scheitern einer österreichischen Offizierskarriere im Zeitalter der napoleonischen Kriege im Spiegel der Briefe des Grafen Anton Königsacker. In: *Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs*, 49, 1999, S. 128-132.

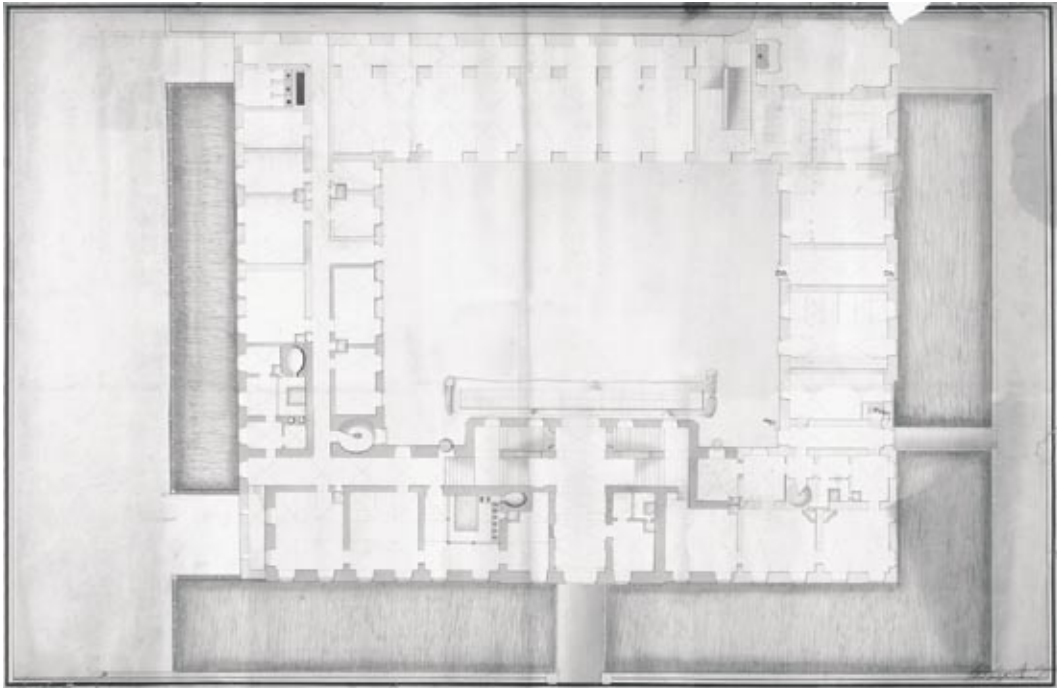
²⁶ „... daß erstlich das grundbuch auf das herrschafft Ebenthal besessen worden und wie mir herr Regent gesaget niemant kein kreuzer schuldig bliben, übrigens das gebäu alda belangent, so habe zu eben disser zeit die veranstaltung mit Maurer Meister gemacht, ...“ – MV SR, SA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 1191.

²⁷ MV SR, SA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe II, Nr. 6812 und 6813. Publiziert RIZZI 1984 (wie Anm. 5), Anm. 4, S. 7.

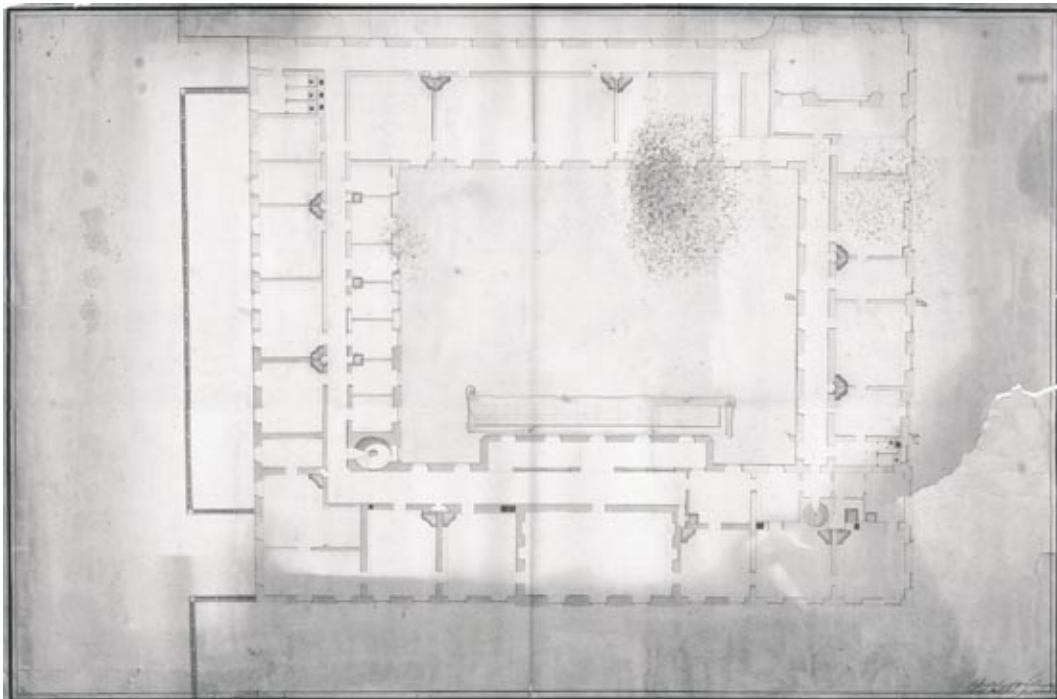
²⁸ „Gnädig und Hochgebiethender Herr Herr Eüer Hoch Gräffl: gnaden werden von den herrn Himmel ohnfehlbar schon berichtet sein worden, daß derselbe 8^{ten} dises alhier bey dem Neüen Schloß gebäu den ersten stain geleget hat, ...“ – MV SR, SA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 7190. Seit 1733 wurde die Agenda der Ebenthaler Herrschaft vom Verwalter David Benedikt Burgharth geführt.

²⁹ MV SR, SA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. St. Anton, Sign. 19394, 19467, 19408a, 19408b.

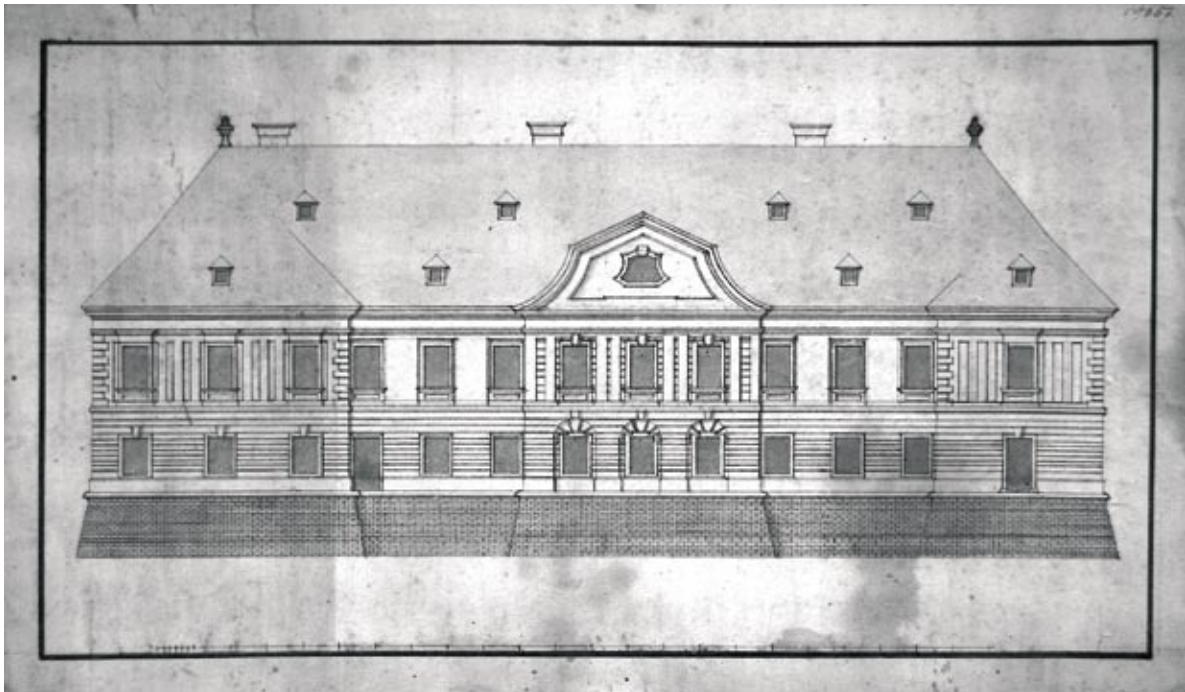
³⁰ MV SR, SA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 7575-7580.



4. Grundriss des ersten oberirdischen Geschosses des Kobáry-Schlusses in Ebenthal, Johann Enzenhofer, 1740er-Jahre. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.



5. Grundriss des zweiten oberirdischen Geschosses des Kobáry-Schlusses in Ebenthal, Johann Enzenhofer, 1740er-Jahre. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.



6. Entwurf der Gartenfassade des Kobáry-Schlusses in Ebenthal, Johann Enzenhofer, 1740er-Jahre. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

sind, lässt sich schließen, dass in der ersten Hälfte der 1740er-Jahre weitere zwei Trakte an den L-förmigen Bau aus den Jahren 1732 – 1736 angefügt wurden, wodurch das Schloss zu einem kompakten vierflügeligen Bau mit Innenhof geschlossen wurde [Abb. 4, 5]. Der bestehende Teil wurde auf den Grundrissen grau und gelb markiert, der geplante Zubau des nordwestlichen und südwestlichen Traktes rosarot. Johann Enzenhofer näherte sich also dem im 17. Jahrhundert verbreiteten und beliebten Bautyp *palazzo in fortezza*, also einem Wehr-Palast mit Zentralhof, erbaut inmitten einer Befestigung mit Wassergraben. Das Schloss in Ebenthal hat an der Front durch Ecksteine angedeutete Risalite, die symbolisch auf den Festungscharakter hinweisen

[Abb. 6]. Diesem Ziel entspricht auch der orthographische Blick auf die Fassade des nordwestlichen Flügels zum Garten,³² wieder mit der Andeutung festigender Eckbasteien sowie eines Wassergrabens rund um das ganze Schloss.³³ Parallel wurde auch ein Garten errichtet, wo Steinmetzarbeiten von Franz Wasserburger aufgestellt wurden.³⁴ Enzenhofer war während der Bauarbeiten ständig anwesend, da er offensichtlich auch als Bauaufsicht, sogar noch im Jahre 1752,³⁵ fungierte. Aus der Situation am Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Herrschaft von den Coburgern verwaltet wurde, geht hervor, dass das Schloss von einer großen Gartenfläche samt einem französischen Garten neben dem südöstlichen Flügel umgeben war [Abb. 7].

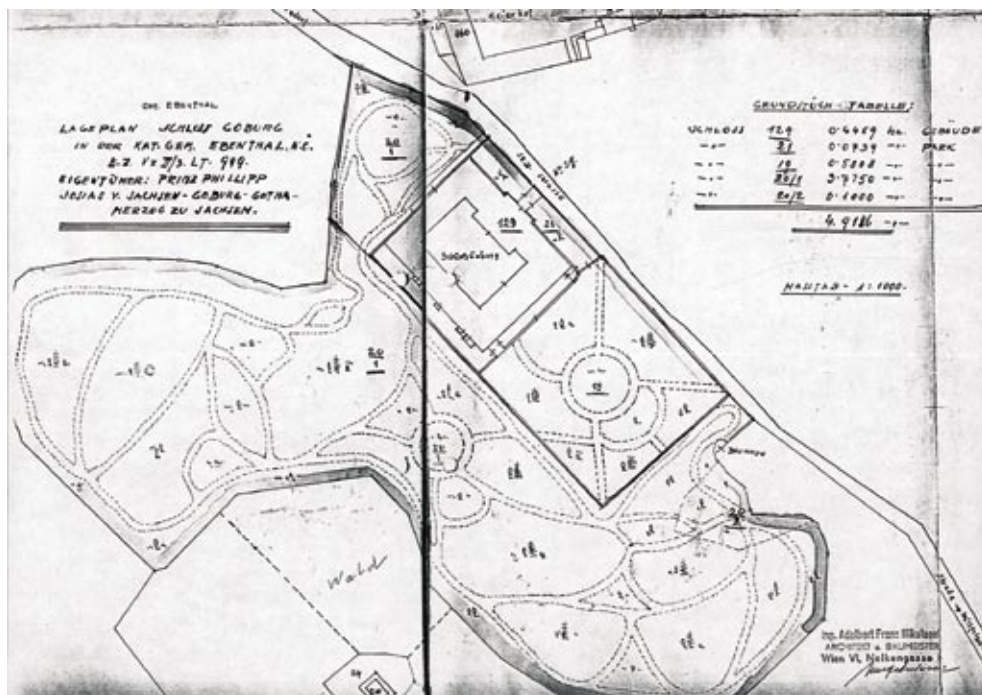
³¹ Vgl. Anm. 29.

³² MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. 1116-1123, Sign. 19357.

³³ Hervorgehoben sogar auf einem der Pläne Enzenhofers. – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. St. Anton, Sign. 19408b.

³⁴ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 7637 und Nr. 7638 – die Abrechnung von Franz Wasserburger für die Steinmetzarbeiten im Garten des Schlosses Ebenthal.

³⁵ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 315 [Buch der Ausgaben für 1752], Eintrag vom 25. 4. 1752: „... den Enzenhoffer vor die Ebenthaler Arbeit 67 fl. 31 kr.“



7. Gesamtanlage des Kobáry-Schlusses in Ebenthal zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

„1736 Salla in fresco del Conte Kobary“

Das repräsentative Zentrum und die Dominante des Schlosses ist der Festsaal inmitten des Fronttrakts [Abb. 8]. Mit der Gestaltung des Interieurs wurde offenbar der ältere der in Wien sesshaften Brüder Galli-Bibiena, „der erste kaiserliche Theatral-Ingenieur“, Giuseppe Galli-Bibiena (1696 – 1757) beauftragt. Im Konvolut der Theaterprojekte Bibienas blieb eine vom Autor nicht signierte bravouröse Vorschlagsskizze für die Illusionsarchitektur an der Decke des FestsaaIs erhalten. Vom Autor wird sie nur als „1736 Salla in fresco del Conte Kobary“ angeführt [Abb. 9].³⁶ Die ausgeführte bis heute intakt erhaltene Quadraturmalerei ist ein Beispiel für eine in Spitzenqualität gemalte Illusionsarchitektur, in diesem Fall nicht ephemere, sondern im Fresko [Abb. 10]. Der längliche Raum wird an der Frontseite durch drei hohe Fenster beleuchtet; an den kürzeren einander

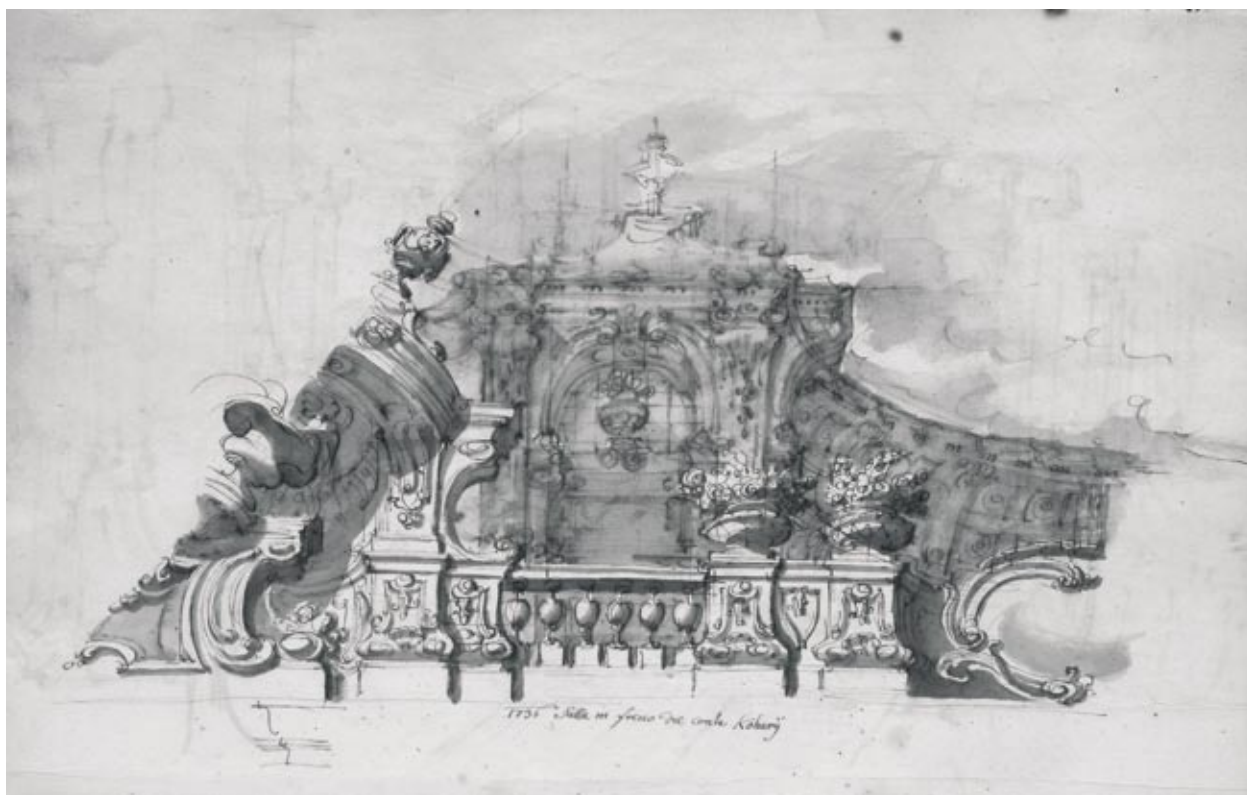
gegenüberliegenden Seitenwänden befinden sich in der Mitte Kamine und plastisch geschmückte Kartuschen mit den Geschlechtswappen von Andreas Joseph Koháry und seiner Gattin, unter denen heute Spiegel zu finden sind.³⁷ Die Wände, gegliedert nur mit mäßig hervortretenden kannelierten Pilastern, sind mit einem abgestuften profilierten Umlaufgesims abgeschlossen. Die gesamte Wandfläche wird von gemalter Illusionsarchitektur bedeckt, die über dem Gesims ins Gewölbe übergeht, wo in den Supraporten vis-à-vis Putti-Paare einkomponiert wurden, die als fiktive Reliefs ausgeführte Rundmedaillons halten, welche Allegorien der Jahreszeiten darstellen. Auf der längeren Wand den Fenstern gegenüber werden zwei Pseudostatuen in scheinbar abgerundeten Nischen, offensichtlich stehende mythologische halbnackte Figuren ohne Attribute (eine männliche mit Bart und eine junge weibliche) in Überlebensgröße dargestellt. Architektonische

³⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Österreichisches Theatermuseum, cod. E 1611, fol. 131. Publiziert von GALAVICS, G.: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. In: *Acta Historiae Artium*, 30, 1984, Fasz. 3-4, S. 204-205, Abb. 28; auch RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 4-6, Abb. 1.5.

³⁷ Einem historischen Blick in das Interieur des FestsaaIs zufolge waren statt der Spiegel Ganzkörperportraits, möglicherweise von Koháry und seiner Gattin, eingesetzt. – RIZZI 1984 (wie Anm. 5), Abb. 3 (Aquarell von F. Heidrich).



8. Blick auf den Festsaal des Schlosses in Ebenthal. Foto: D. Šlívka.



9. Entwurf der Quadraturmalerei am Gewölbe des Festsaals im Kobáry-Schloss in Ebenthal, Giuseppe Galli-Bibiena, 1736. Repro: Wien, Kunsthistorisches Museum – Österreichisches Theatermuseum.



10. Quadraturmalerei am Gewölbe des Festsaals im Schloss in Ebenthal, nach 1736. Foto: D. Svirka.



11. Detail der Figuralkomposition am Gewölbe des Festsaals im Schloss in Ebenthal, nach 1736. Foto: B. Balážová.

Illusionsmotive der Galerie mit Balustrade, Volutkonsolen und Blumenvasen in den Nischen (einige von denen in der Ecke wurden detailliert in dem erwähnten Entwurf Bibienas gezeichnet) am Rand des flachen länglichen Gewölbes über dem Gesims eröffnen Einblicke in den Himmel, der mit Gestalten olympischer mythologischer Gottheiten, um Jupiter und Juno auf den Wolken inmitten des Gewölbes sitzend, gefüllt ist [Abb. 11]. Auf der Seite, nach unten, jagt der schwebende Chronos mit Sense den Neid (*Invidia*) und einen dämonischen Giganten. Auf der anderen Seite, mit dem sitzenden Pan und einer Nymphe, läuft Merkur.

Es ist bis jetzt nicht gelungen, Verträge mit den Künstlern sowie Abrechnungen der malerischen und bildhauerischen Arbeiten am Festsaal zu finden. Die

Aufteilung und der Charakter der architektonischen Illusionsmotive belegen, dass Bibiena Autor der Gesamtkonzeption war. Ein weiterer Beweis dafür ist der erhaltene Entwurf der Illusionsmalerei. Die Ausmalung des Festsaals aus dem Jahre 1736, an deren Durchführung unter seiner Leitung in Ebenthal auch seine Helfer und Mitarbeiter beteiligt waren, ist die einzige von ihm entworfene Dekoration, die im Fresko umgesetzt wurde.³⁸ Die Bibienas waren vor allem auf die Quadraturmalerei und auf architektonische Dekorationen spezialisiert; der figurale Teil ihrer Illusionsdekorationen wurde von anderen Malern gemalt. Nirgendwo wird jedoch ein Name von Giuseppe Galli-Bibienas Mitarbeitern erwähnt. In der Literatur galten die figuralen Teile der Freskodekoration im Festsaal in Ebenthal bloß allgemein als

³⁸ Das einzige in Wien erwähnte Fresko von Giuseppe Galli-Bibiena war angeblich die Illusionsmalerei des Saals im Palast Roffrano-Auersperg. – RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 5; auch

KNALL-BRSKOWSKY, U.: *Italienische Quadraturisten in Österreich*. [Diss.] Wien : Universität Wien, 1981, S. 225 (die Ausmalung des Saals in Ebenthal wird von der Autorin nicht angeführt).



12. Detail der Komposition „Arma Christi“ am Gewölbe der Schlosskapelle in Ebenthal, Anton Schmidt, 1746. Foto: B. Balážová.

Arbeiten eines Malers „aus dem Kreis von Paul Troger“.³⁹ Galli-Bibiena arbeitete mit Troger allerdings nicht zusammen und es ist offensichtlich, dass Charakter und Darstellung mit Trogers Kompositionen aus den 1730er-Jahren nichts zu tun haben. Wilhelm Georg Rizzi überlegte hypothetisch, dass dieser Figuralmaler der akademische Maler aus Wien Anton Schmidt (um 1712 – 1773) hätte sein können, der mit Giuseppe Galli-Bibiena später in Wien in Verbindung

gesetzt wird.⁴⁰ Die hochwertigen Figuralmotive, die in die auf den Wänden entwickelte architektonische Illusion eingefügt wurden, und die anspruchsvolle Aufteilung der mythologisch-allegorischen Figuralkomposition am Gewölbe erinnern aber nur wenig an die späteren selbständigen Arbeiten Schmidts. Nur das intensive Kolorit, deutlich abgegrenzte Formen, die Typologie der Gesichter und Posen einiger Figuren deuten auf seine allfällige Beteiligung hin.⁴¹ Für

³⁹ „Wenngleich Troger selbst für die nähere Betrachtung ausscheiden muß, lassen sich doch die einzelnen Typen direkt aus seinem Oeuvre herleiten, wobei sie allerdings auf eine weniger präventiose Ebene übertragen erscheinen; die Nähe zu Troger bleibt jedoch insgesamt auffalend.“ – RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 6 und Lit. in Anm. 17.

⁴⁰ Ibidem, S. 6. Im Jahre 1739 wurde von Anton Schmidt die provisorische Dekoration der unvollendeten Hauptfassade, die von Giuseppe Galli-Bibiena geplant wurde, für die festliche Einweihung der Schwarzspanierkirche in Wien, entworfen. – GUTKAS, K. (Hrsg.): *Prinz Eugen und das ba-*

rocke Österreich. [Ausst.-Kat.] Wien : Niederösterreichisches Landesmuseum, 1986, S. 395, Nr. 18.38 (W. G. Rizzi).

⁴¹ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Adalékok Anton Schmidt festő életútjához és pályakezdeséhez. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 74, 1991, S. 199-200, Abb. 5 in der Beilage LXVIII. Den Analogien, welche die Autorin bei Schmidts Malereien zu mythologischen Themen über der Stiege des Koháry-Schlusses in St. Anton zu ziehen versucht, sollte man mit Vorsicht begegnen.



13. Gewölbefeld mit der Hl. Dreifaltigkeit am Gewölbe der Schlosskapelle in Ebenthal, 1746. Foto: B. Balážová.

Anton Schmidt, der damals ein junger, nicht einmal 25-jähriger angehender Künstler war, wäre es künstlerisch und technisch eine bemerkenswerte Leistung gewesen. Gleichwohl könnte man höchstens seine aktive Zusammenarbeit an der Ausführung des Entwurfs eines anderen, bis jetzt nicht identifizierten, bedeutenderen Malers, der den figuralen Teil in Bibienas Architektur einfügte, zugestehen.

**„... den Maler so zu Ebenball
ds Fresco gemahlen 60 fl.“**

Den Quellen zufolge wurde in den Jahren 1745 – 1749 im neuen Teil des Schlosses, im südwestlichen Eck, eine Kapelle erbaut. 1745 wurde ein Vertrag über die Errichtung des Hauptaltars und zweier Seitenaltäre (einer Johannes Nepomuk gewidmet) und über alle Marmor-, Stuck-, Maler- und Vergoldungsarbeiten in der Kapelle für insgesamt 1000 Gulden zwischen Graf Andreas Joseph Koháry und „Johann Tencalla Stokator Maister in Wienn“ geschlossen.⁴² Der Meister war der berühmte Giovanni Maria Antonio Tencalla (1684

⁴² „Primo wird ihme Stokator meistern in d: biesegen Schloss Cappellen nachstehende Marmolir= und Stokator= arbeit nach dem von S. Excellenz unterschriebenen Rieß pr: accord überlass: ...“ – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 7699. Siehe auch Abrechnungen der Marmor- und Stuckarbeiten in Ebenthal oder im Kabinett eines weiteren Koháry-Schlusses in Walterskirchen (MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg,

Gruppe IV, Nr. 7700-7705), wo neben Giovanni Maria Antonio Tencalla auch Sebastiano Domenico di Allio (1697 – 1782) arbeitete. Siehe dazu http://dominico.joanneum.at/dom_wa/projekt/glossar/glossar_s.html; *S.AUR – Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 2. Leipzig 1986, S. 257.

– 1754), Mitglied der Wiener Stuckateurzunft und Wiener Bürger ab 1716, der in Wien und der Umgebung Aufträge ausführte.⁴³ Die Arbeiten an den Altären erfolgten offensichtlich nach der Ausmalung des Gewölbes im April und Mai 1746.⁴⁴ Die fertiggestellte Kapelle wurde erst ein Jahr später eingeweiht.⁴⁵

Die Gewölbemalereien in der Kapelle blieben bis auf einige Erwähnungen kaum beachtet; sie entstanden also zehn Jahre später als die Malereien des Festsaals im Fronttrakt und weisen mit ihnen keine Gemeinsamkeiten auf. Dem Stil nach sind sie das Werk Anton Schmidts, der in der Zeit systematischer für die Jesuiten in der Mittelslowakei arbeitete und hier auch dauerhaft ansässig wurde (1752 wurde er Bürger von Schemnitz/Banská Štiavnica).⁴⁶ Die Kompositionen der Engel mit *Arma Christi* (auf dem vorderen Gewölbefeld) und um die Heilige Dreifaltigkeit (auf dem zweiten Gewölbefeld) erinnern trotz Übermalungen schon auf den ersten Blick an Einheiten aus seinen ungeschickt komponierten Frühwerken. Proportionsfehler und anatomische Mängel bei Christus und den Engelfiguren verraten den damals noch unerfahrenen Freskomaler [Abb. 12, 13]. Identisch sind das intensive bunte Kolorit mit dominierenden rotbraunen Wolken, der Pinselduktus der Details und mehrere Motive, die für seine späteren Wandmalereien typisch wurden. Die Figuren der Engelchen und geflügelten Kinderköpfe sind eine direkte Analogie zu den Engelchen am Gewölbe der Kirche auf dem

Schemnitzer Kalvarienberg, deren Interieur der *Apelles Vienensis* im Sommer 1745 ausgemalt hatte. Ein Werk Schmidts in Ebenthal war offensichtlich auch das heute nicht mehr existierende Bild des Gekreuzigten am Hauptaltar Tencallas (der Johann Nepomuk gewidmete Seitenaltar wurde als Relief gestaltet).⁴⁷

Gleichzeitig mit den Arbeiten in Ebenthal vollendete Anton Schmidt bis September 1746 auch die Innenmalereien der Heiligen Treppe (*Scala Sancta*) mit der Dreifaltigkeitskapelle, eines der weiteren Hauptobjekte des Schemnitzer Kalvarienbergs, dessen Mäzen Graf Andreas Joseph Koháry, Erbgespan von Hont war. Danach begann er in St. Anton mit der Dekoration des Familiensitzes der Koháry, der von Enzenhofer ab 1744 umgebaut wurde. In der ersten Phase, nach der Fertigstellung des Nordflügels, malte er hier allegorische Deckenfresken über der Feststiege und im Jahre 1750 Fassadentympana an der Hausfront und im Hof.⁴⁸ Die Kohárys waren auch die Mäzene eines der Seitenaltäre in der nahen Klosterkirche der Hieronymitaner in Siegersberg/Štiavnické Bane, wo Schmidt irgendwann in der zweiten Hälfte der 1740er-Jahre Altarbilder schuf.

*„... den Maurermeister Enzenboffer
a Conto des Antballeer Gebäu 100 fl.“*

Zum Umbau des Schlosses in St. Anton gibt es im Familienarchiv der Koháry neben dem in der

⁴³ ZAPLETALOVÁ, J.: „Jacobus Tencalla filius Joannis de Bissone“: The Origin and the Life of the Painter Giacomo Tencalla. In: *Umění / Art*, 56, 2008, Nr. 1, S. 65-76, mit sonstiger älterer Literatur.

⁴⁴ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 308 [Buch der Ausgaben für 1746], Eintrag vom 17. 4. 1746: „... den Mahler vor die farben zum Fresco mahlen 13 fl. 57 kr.“ und Eintrag vom 18. 5. 1746: „... den Mahler so zu Ebenthal ds Fresco gemahlen 60 fl.“

⁴⁵ Der Hauptaltar des Hl. Kreuzes und der Seitenaltar des Hl. Johann Nepomuk wurden am 28. 6. 1747 eingeweiht. – RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 7 und Anm. 22.

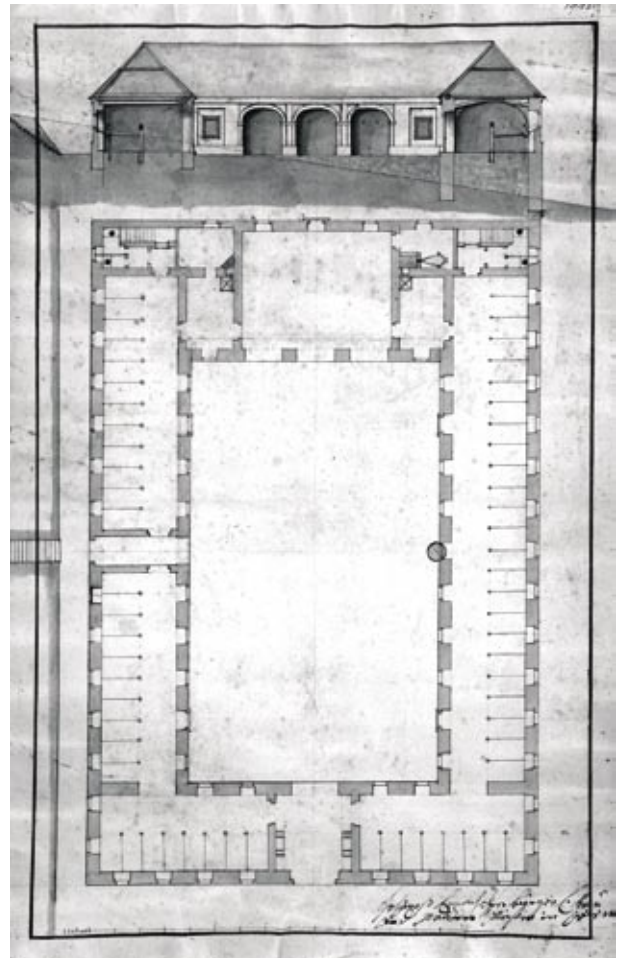
⁴⁶ Jüngst eine Zusammenfassung von MEDVECKÝ, J.: Anton Schmidt, Schemnicziensis pictor academicus. Život a dielo barokového maliara. In: CHMELINOVÁ, K. (Hrsg.): *Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí*. [Ausst.-Kat.] Bratislava: SNG, 2010, S. 104-141, mit sonstiger älterer Literatur.

⁴⁷ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 308 [Buch der Ausgaben für 1746], Eintrag vom 19. 1. 1746: „... den Mahler vor ds Altar Bildt 16 fl. 48 kr.“; bzw. Ibidem, Eintrag vom 19. 4. 1746: „Ein Crucifix Bildt ... 12 fl. 27 kr.“ Auf dem Altar der Schlosskapelle, die mit einem neuen Patrozinium geweiht wurde, befindet sich heute ein neues Bild des Hl. Paulus von A. Gamerith.

⁴⁸ Vertrag, Rechnungen sowie weitere Belege zur Ausschmückung des Stiegenhauses wurden bis jetzt nicht gefunden. Die Malereien in den Tympana stehen in den Teilabrechnungen – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Bibliothek, N. 312 [Buch der Ausgaben für 1750], Eintrag vom 17. 5. 1750: „... daß Frontispicium gegen der Stadt zumahlen 21 fl.; vor die Sonen Ubr 12 fl. 36 kr.“; sowie in der Gesamtabrechnung mit Anton Schmidt – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe V, Nr. 15145 (vgl. Anm. 59). Siehe auch MEDVECKÝ 2010 (wie Anm. 46), S. 122-123.

Literatur bereits publizierten, jedoch nicht datierten Konzept eines Vertrags zwischen Graf Andreas Joseph Koháry und Johann Enzenhofer,⁴⁹ eine ziemlich umfangreiche „Baudokumentation“ mit 29 Plänen,⁵⁰ davon 6 Stück von Enzenhofer signiert, die offensichtlich nicht aus ein und demselben Zeitraum stammt, sondern nach und nach in den einzelnen Bauphasen und während der Lösung von konkreten Bauproblemen entstand [Abb. 14]. Die Sammlung enthält einen Situierungsplan [Abb. 15], die Vermessung des alten Objekts in L-Form sowie die Struktur der einzelnen Stockwerke und verschiedene Varianten der Raumanordnung in den vier Trakten, Schnitte durch das Objekt, mehrere Entwürfe für die Schlosskapelle, versehen mit handschriftlichen Notizen oder Korrekturen, in denen die „Diskussion“ des Auftraggebers über die Pläne erfasst wurde (bzw. eher seiner Gattin, welche, wie es scheint, während des ganzen Umbaus in St. Anton wohnte, während ihr Mann an der Front kämpfte oder sich am Wiener Hof bewegte).

Das Schloss wurde als geschlossenes vierflügeliges Objekt mit einem länglichen Innenhof geplant [Abb. 16]. Trotz seiner kompakten Form entstand es als Ergebnis des Zubaus von zwei Flügeln an ein älteres Gebäude in L-Form. Gemäß den Quellen und Enzenhofers Vermessungen und Plänen ist es offensichtlich, dass in der ersten Umbauphase in der zweiten Hälfte der 1740er-Jahre (die Hauptbauzeit für den Rohbau war 1746 – 1748) zwei neue Trakte gebaut wurden – der Nordtrakt Richtung Schemnitz/Banská Štiavnica (in den Quellen als „gegen Schemnitz“ oder auch „die Seite an Tor“ angeführt) und der Westtrakt Richtung Dorf („die lange Seite gegen dem Dorff“). Der Bau wurde durch die Bemalung des *Frontispiz* über der Haupteingangsfassade und eine Sonnenuhr mit Chronogramm 1750 im Tympanon auf der Innenseite des Nordflügels gekrönt.⁵¹ In der zweiten Umbauetappe, Beginn um 1750, wurden der bereits existierende Ost- und Südflügel adaptiert.



14. Entwurf eines alleinstehenden Stallobjekts im Areal des Koháry-Schlusses in St. Anton, Johann Enzenhofer, 1740er-Jahre. Repr.: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

Während im Südtrakt die Kapelle umgebaut und neu eingerichtet wurde, bekam der zweite Stock des Südtraktes eine neue Raumanordnung. Einem genauso signifikanten Umbau wurde auch der Innenhof unterzogen. Die vier erhaltenen, aber nicht datierten Grundrissvarianten beider Stockwerke,⁵²

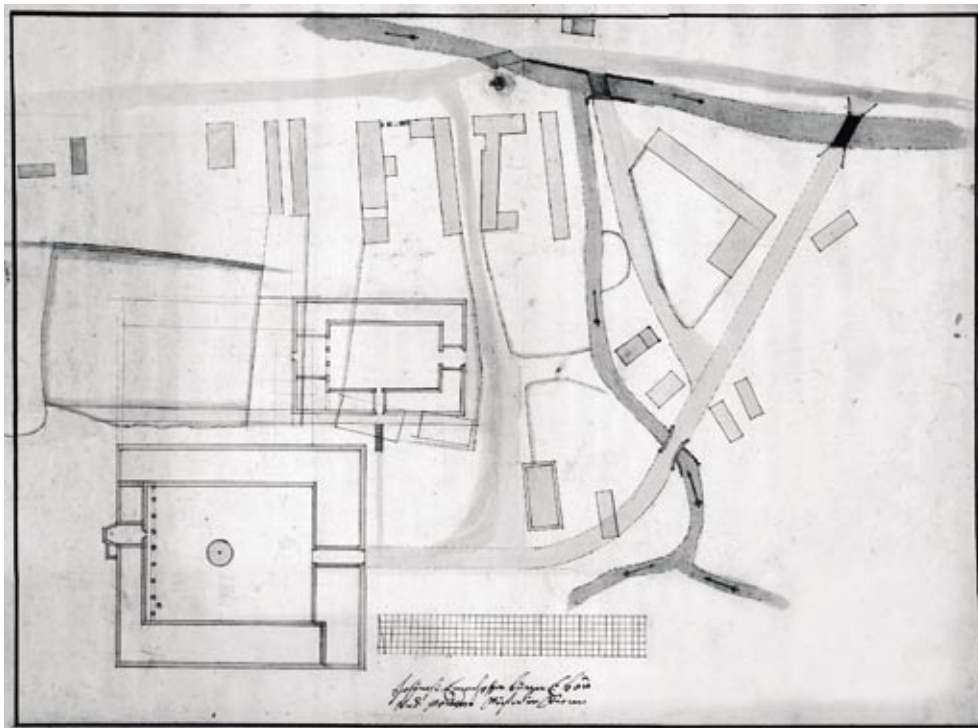
⁴⁹ KUCHTOVÁ 2000 (wie Anm. 2).

⁵⁰ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. 1116-1123, Sign. 19343, 19346, 19347, 19348, 19349, 19350, 19351, 19369, 19370, 19371; und Fasz. St. Anton, Sign. 19356, 19378, 19379, 19380, 19381, 19385, 19388, 19398, 19399, 19402, 19403, 19405, 19412, 19413, 19414, 19429, 19652, 19699, 19751. Die Pläne werden erwähnt von

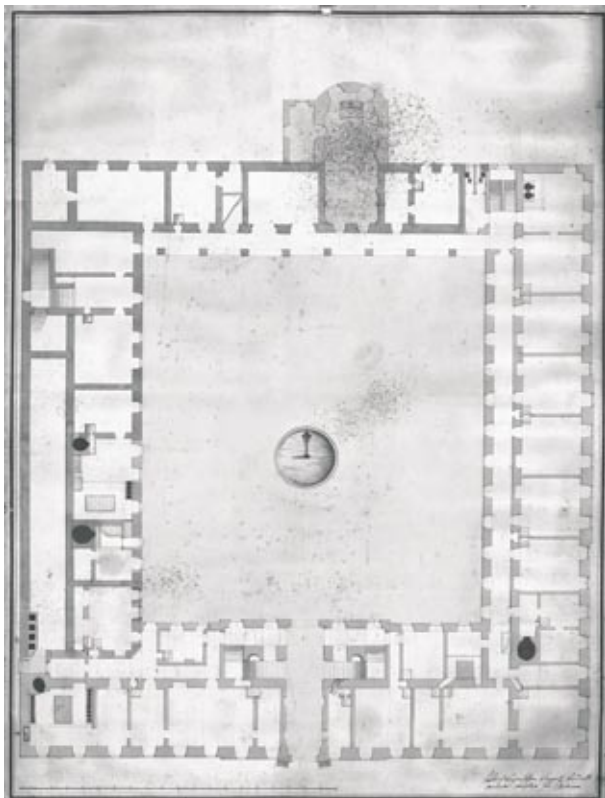
RIZZI 1984 (wie Anm. 5), S. 8, Anm. 7; auch KUCHTOVÁ 2000 (wie Anm. 2), S. 19, Anm. 18.

⁵¹ Vgl. Anm. 48.

⁵² MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. 1116-1123, Sign. 19348, 19349, 19350, 19351, 19371; und Fasz. St. Anton, Sign. 19378, 19399.



15. Situierungsplan des Areals des Kobáry-Schlusses in St. Anton, Johann Enzenhofer, um 1745. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

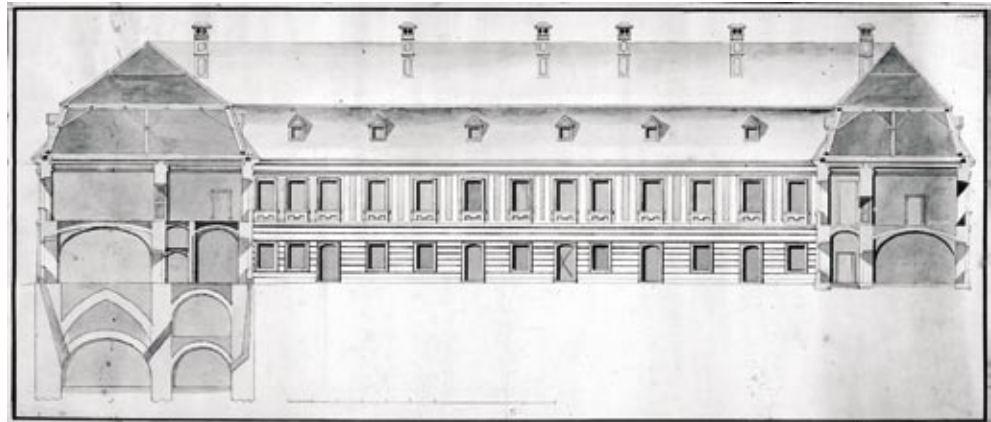


einige davon von Enzenhofer signiert, einige nicht, offensichtlich nicht aus derselben Zeit, unterscheiden sich nicht nur durch die Anordnung der Räume, sondern auch durch die Gestaltung der Innenfassaden [Abb. 17, 18]. Der Planer wollte zunächst die alten offenen Arkaden behalten, doch die Finallösung verschloss sie alle in einer sehr nüchternen Form, fast wie bei einer Kaserne. Im Vergleich zu den verspielten Formen der Wiener Architektur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fühlt man sich eher an Enzenhofers Entwurf des Servitenkonvents in Jeutendorf oder Entwürfe Jakob Prandtauers für die wirklich schroffen Gebäude von Militärkasernen oder Klöstern erinnert.

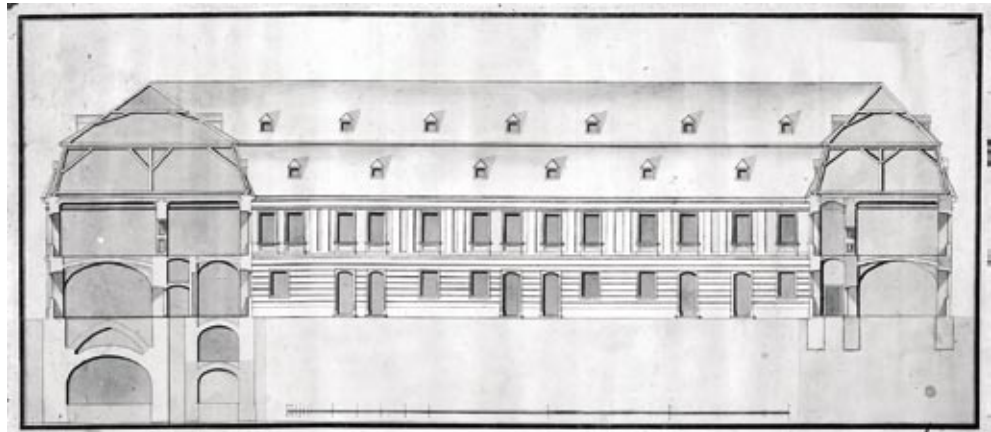
Das Schloss von St. Anton ist in der Landschaft südwestlich auf einem erhobenen Plateau gelegen. Der Ostflügel wird durch einen kleinen formalen französischen Garten ergänzt, der durch einen kleinen Hügel geschützt wird. Der französische Garten auf drei abgestuften, in die Landschaft Hont sich

16. Grundriss des ersten oberirdischen Geschosses des Kobáry-Schlusses in St. Anton, Variante, Johann Enzenhofer, um 1745. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

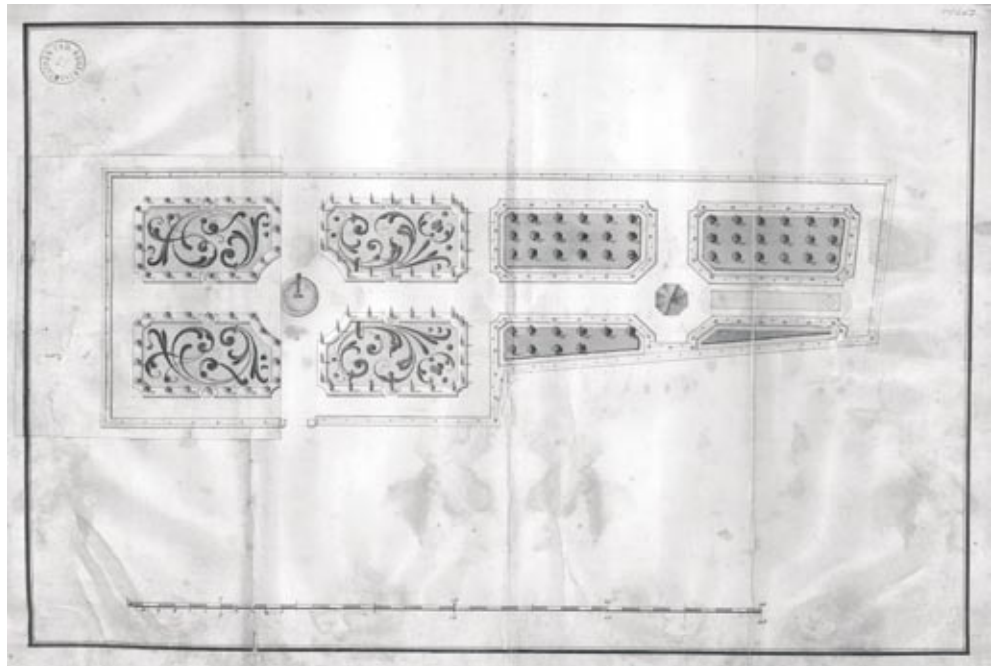
17. Entwurf der Innenfassade des Ostflügels des Koháry-Schlusses in St. Anton, umgesetzte Variante, Johann Enzenhofer, um 1750. Repró: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

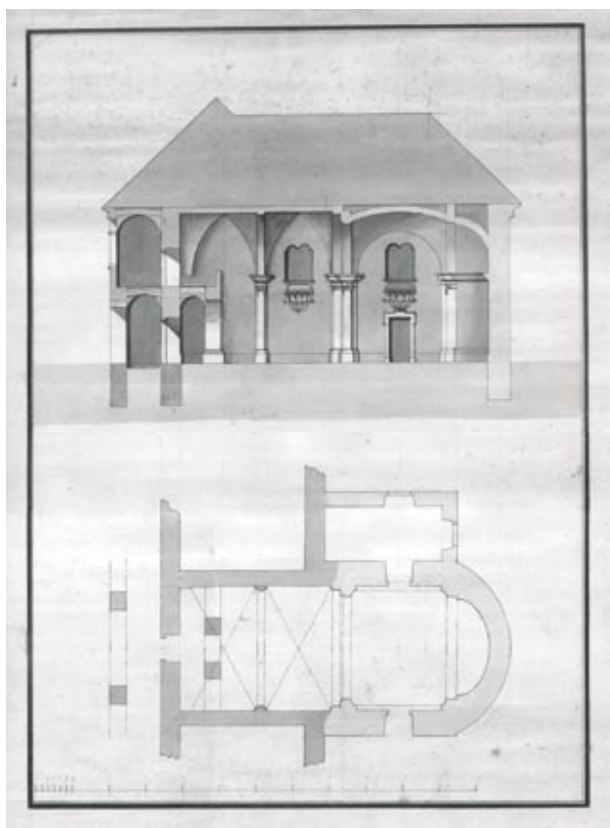


18. Entwurf der Innenfassade des Ostflügels des Koháry-Schlusses in St. Anton, Variante, Johann Enzenhofer, um 1750. Repró: Banská Bystrica, Staatsarchiv.



19. Entwurf des formalen Gartens des Koháry-Schlusses in St. Anton, Anfang der 1750er-Jahre. Repró: Banská Bystrica, Staatsarchiv.





20. Entwurf einer Teiladaptierung der ursprünglichen älteren Kapelle im Koháry-Schloss in St. Anton, Johann Enzenbofer, um 1750. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

öffnenden Terrassen, war vom Südflügel zu sehen.⁵³ Bemerkenswert ist das Fehlen jedweder Gartenfassade. Obwohl man in den alten Entwürfen aus der Mitte der 1740er-Jahre eine Verbindung zwischen

dem Osttrakt und dem Garten in Erwägung zog, war der Garten im Endzustand nur durch eine kleine Tür im Südosteck des Schlosses zu erreichen. Dieses wurde, ganz untypisch, mit einem rechteckigen Raum überbaut, der auf dem letzten, dem umgesetzten Plan nur von Hand mit Bleistift eingezeichnet wurde.⁵⁴ Der formale französische Garten, zu dem es mehrere nicht signierte Entwürfe gibt,⁵⁵ wurde erst nach der Vollendung des ganzen Umbaus angelegt [Abb. 19]. Im Jahre 1759 bekam der Kremnitzer Bildhauer Dionys Ignaz Staneti (1710 – 1767) zwanzig Gulden für einen Springbrunnen mit zwei Putti, die einen Fisch halten, und der Schemnitzer Meister Karl Holzknecht 88 Gulden und 42 Kreuzer für verschiedene für den Garten bestimmte Steinelemente.⁵⁶

„Alß Erstlich vor die Capeln in Fresco durch auß zu Mallen Accordierter Maßen per 1 hundred Tucaten id est. 420 fl.“

Aus den erhaltenen Plänen der Kapelle, die der Himmelfahrt Mariä gewidmet wurde, lässt sich herauslesen, dass man einen radikalen Umbau dieses Raumes in der ersten Umbauphase in der Hälfte der 1740er-Jahre nicht in Erwägung zog und die ursprünglich gotische Kapelle nur teilweise revitalisiert werden sollte [Abb. 20].⁵⁷ In der zweiten Phase, während der Adaptierung des Ost- und Südflügels irgendwann um 1750, wurde den Quellen zufolge die Idee einer Erneuerung zu einem Gesamtumbau in einen barocken Raum mit Illusionsmalerei und einem neuen Haupt- sowie Seitenaltar weiterentwickelt [Abb. 21].⁵⁸ Dass Anton Schmidt der ausführende Künstler ist, steht im Fall der Freskomalerei und des

⁵³ Zu den Barockgärten in Ungarn FATSAR, K.: *Magyarországi barokk kertművészet*. Budapest 2008.

⁵⁴ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. 1116-1123, Sign. 19371.

⁵⁵ Auf einem der vier Entwürfe des Gartendesigns steht „*Delineatio Horti Aulici Sz. Antal*“, ebenso auch auf dem Entwurf der Steinspringbrunnen. Weitere drei Entwürfe sind Varianten der Lösungen zu verschiedenen Preisen derselben Gartenfläche, von der nicht bekannt ist, ob sie zum Schloss in St. Anton gehörte. – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. St. Anton, Sign. 19356, 19403, 19405, 19652, 19699.

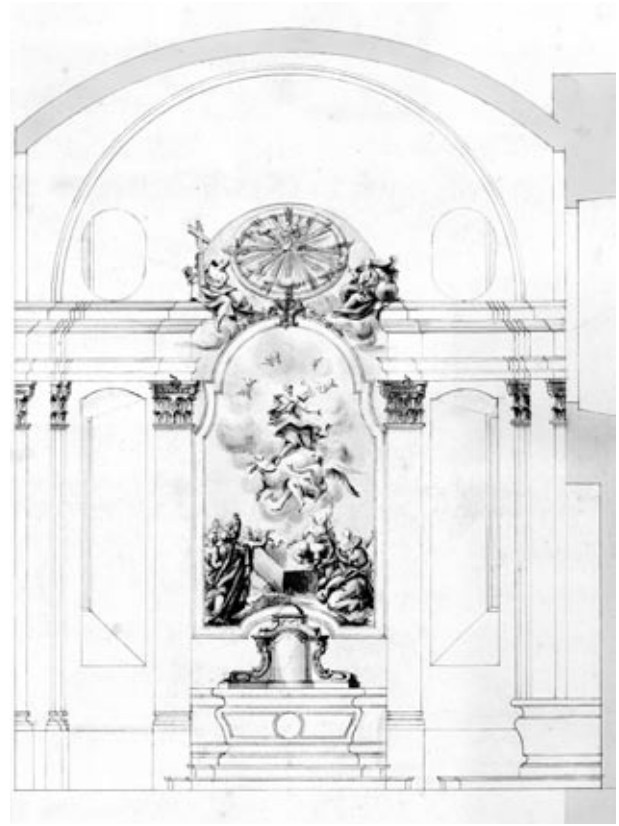
⁵⁶ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe IV, Nr. 8720 und 8721. Dionys Ignaz Staneti führte auch mehrere Bildhauerarbeiten im Schloss durch, vor allem in der Hauptfeststiege. – MV SR, ŠA BB, Bibliothek, N. 312 [Buch der Ausgaben 1750], Eintrag vom 16. 9. 1750: „... dem Bildhauer Stanetti à Conto verfertigter arbeit 70 fl.“; N. 316 [Buch der Ausgaben 1753], Eintrag vom 6. 7. 1753: „... dem Bildhauer Stugneti außzahl mit 58 fl. 48 kr.“

⁵⁷ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. 1116-1123, Sign. 19347; und Fasz. St. Anton, Sign. 19412.

⁵⁸ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. St. Anton, Sign. 19379, 19380, 19381.



21. Interieur der Mariä Himmelfahrt-Kapelle im Schloss in St. Anton, um 1752. Foto: D. Slivka.



22. Entwurf des Presbyteriums und des Altarbildes in der Kapelle des Kobáry-Schlusses in St. Anton, Variante A, Johann Enzenbofer und unbekannter Maler, um 1750. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.

Altarbildes Mariä Himmelfahrt in St. Anton außer Zweifel, was letztendlich auch die Schlussabrechnung mit dem Maler vom 24. September 1754 bestätigt.⁵⁹ In der Gesamtabrechnung vom 24. September 1754 führt „Anton Schmidt Acad. Maller“ im Vertrag vereinbarte und weitere Malerarbeiten an, die im Schloss in dieser Etappe durchgeführt wurden, insgesamt für 670 Gulden, 47 Denare (für die Ausmalung der Kapelle 100 Dukaten, d.h. 420 Gulden; für das Bild Mariä Himmelfahrt 100 Gulden). Zwei bis jetzt un-

bekannte nicht signierte Entwürfe des Presbyteriums, bezeichnet als Version A und B in der Baudokumentation, ergänzen die Genese der Ausschmückung und rücken den Umbau der Kapelle in ein neues Licht.⁶⁰ In die vom Planer entworfene Altarzeichnung mit Mensa, Tabernakel, Altarbild und Aufsatz skizzierten zwei verschiedene Autoren ihre Vorstellung über die Komposition des Altarbildes Mariä Himmelfahrt. Keine davon stammt von Schmidt. Bei der Variante A, mit einer unterdurchschnittlichen Komposition,

⁵⁹ „S. Antal d 24 Sept 1754; Was ich auß anbefellen Sein Exelenz in daß alhiesige Antaller Schloß, so wohl Mit Contract auß Extraarbeit verferdigett, Auß Erstlich vor die Capeln in Fresco durch auß zu Mallen Accordierter Maßen per 1 hundert Tucaten... id est. 420 fl.; vor daß Frontispitium. 8 bilt in Cavinet Sambt allen Sbalierleisten undt anderen Extra arbeiten laut in hauten habenter Specification... 134 fl.; vor die 3 oratoria fenster und Cobr tierh... 4 tucate; vor daß

altar blat... 100 fl.; Summa 670. fl. 48 kr.; darauf Empfangen aus 3 Mgl. 250 fl.; Rest 420 fl 48 kr.; Anton Schmidt; Acad. Maller.“ – MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Gruppe V, Nr. 15145.

⁶⁰ MV SR, ŠA BB, Bestand Koháry-Coburg, Landkarten und Pläne, Fasz. St. Anton, Sign. 19388 und 19413.



23. Entwurf des Altarbildes in der Kapelle des Kobáry-Schlusses in St. Anton, Variante B, Franz Anton Maulbertsch, um 1750. Repro: Banská Bystrica, Staatsarchiv.



24. Mariä Himmelfahrt, Altarbild in der Schlosskapelle in St. Anton, Anton Schmidt, um 1752. Foto: J. Medvecký.

gezeichnet als schwerfällige und unsichere lavierte Tuschfederzeichnung mit einigen durch Bleiweiß hervorgehobenen Details, lässt sich der Urheber nicht bestimmen [Abb. 22]. Viel spannender ist die Variante B. Die Darstellung der konkreten Figural-

motive erinnert an das Schaffen von Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), vor allem an die Komposition einer Ölskizze (heute in der Residenzgalerie in Salzburg) und an das Altarbild Mariä Himmelfahrt, gemalt für die Kirche der Zisterzienserabtei in Zirc



25. Ceres, Detail des Kupferstiches von J. G. Bergmüller „Allegorie des Sommers“ aus dem Zyklus *Vier Jahreszeiten*, 1730.



26. Juno, Detail des zentralen allegorischen Freskos von A. Schmidt am Gewölbe des Stiegenhauses im Schloss in St. Anton, vor 1750. Foto: J. Medvecký.

[Abb. 23].⁶¹ Die sehr leichte Handschrift der mit Sepia lavierten Federzeichnung, in der die Einbeziehung eines dramatischen Lichtes und Schattens eindrücklicher wirkt als die Ausarbeitung der Details, unterscheidet die Skizze von der Schwerfälligkeit Schmidts signierter gezeichneter Entwürfe sowie von der Variante *A*. Die Skizze Maulbertsch' für St. Anton muss um das Jahr 1750 entstanden sein, als der Umbau der Kapelle beschlossen wurde. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass der junge Maler die vorbereitete, jedoch nicht umgesetzte Skizze einige Jahre später für den Hauptaltar der Zisterzienserklosterkirche in Zirc benutzte. Von diesem gezeichneten Entwurf für die Kapelle der Koháry in St. Anton ging auch Anton Schmidt bei der Kom-

position seiner Szene Mariä Himmelfahrt für den Hauptaltar der Kapelle aus [Abb. 24]. Er übernahm die gesamte kompositorische Aufteilung, in die er für ihn charakteristische robuste und schwerfällige Figuren hineinsetzte. Diese wurden von verschiedenen graphischen Vorlagen (S. Conca, G. B. Piazzetta, J. G. Bergmüller usw.) abgeleitet und zu einem bunten Gesamten vereint.⁶²

Das Interieur der Kapelle wurde von Anton Schmidt mit Gewölbefresken ausgeschmückt, die mit dem Hauptaltarbild zu seinen suggestivsten Werken zählen.⁶³ Im Vergleich zu den beschädigten etwas früheren Malereien in den Objekten auf dem Schemnitzer Kalvarienberg und zu den fast komplett vernichteten und nur aus Fragmenten rekonstruierten

⁶¹ GARAS, K.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Budapest 1960, Nr. 50, 51. Zuletzt JÁVOR, A. – SLAVÍČEK, L. (Hrsg.): *Késő barokk impressziók Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) és Josef Winterhalter (1743 – 1807)*. [Ausst.-Kat.] Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2009, S. 147-148, Kat. I.13 (Z. Boda), mit sonstiger älterer Literatur.

⁶² MEDVECKÝ, J.: Barokové inšpirácie – adaptácia a interpretácia predlôh v maliarskej tvorbe Antona Schmidta. In: ORIŠKO, Š. (Hrsg.): *Pocia Karolovi Kabounovi. Súvislosti slovenského umenia. Jubilejný zborník 3*. Bratislava 2006, S. 98-113.

⁶³ BALÁŽOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J. – SLIVKA, D.: *Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku*. Bratislava 2009, S. 82-87 (J. Medvecký), mit sonstiger älterer Literatur.



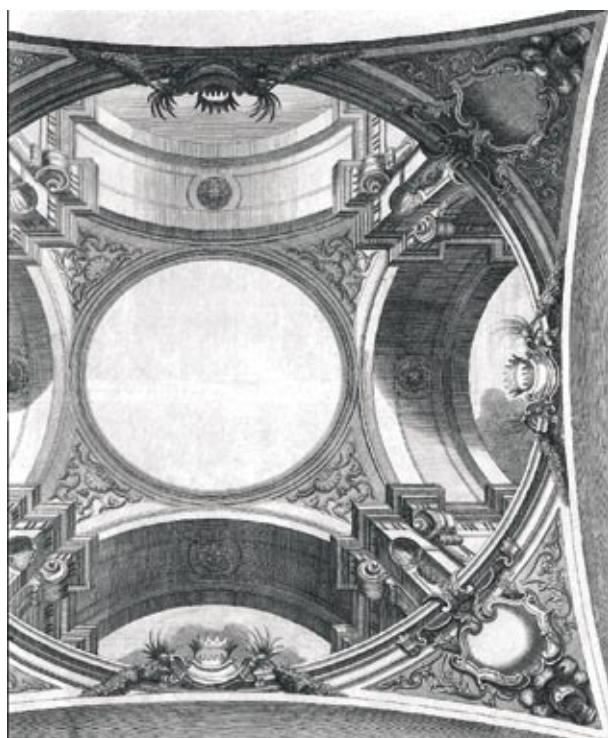
27. J. G. Bergmüller: Triumph der Kirche (*Symbolum Apostolicum*, Nr. 9), Kupferstich, 1730, Detail.



28. J. G. Bergmüller: Apotheose der Hl. Katharina von Alexandrien, Kupferstich, 1728, Detail. Repro: Olomouc, Wissenschaftliche Bibliothek.

29. J. G. Bergmüller: Illusionsarchitektur der Kuppel in der Katharinenkirche in Augsburg, Kupferstich, 1728. Repro: Olomouc, Wissenschaftliche Bibliothek.

sonstigen Malereien in Kohárys Schloss wurde das einheitliche Interieur der Kapelle von den späteren Adaptierungen nicht berührt. Schmidts Malereien blieben bis jetzt in einem beachtlich authentischen Zustand, mit seiner ursprünglichen Handschrift und dem frischen Kolorit der bunten Töne erhalten. Wie bei den allegorischen Fresken im Stiegenhaus des Schlosses,⁶⁴ komponierte Schmidt seine Szenen auch bei der Ausmalung der Kapelle als Kombination von Motiven, die er aus den Augsburger Werken Johann Georg Bergmüllers (1688 – 1762) übernahm [Abb. 25, 26]. Beide figurale Hauptscenen am Gewölbe wurden von den Kupferstichen aus der Serie *Symbolum apostolicum...* abgeleitet, die nach



⁶⁴ Näher siehe MEDVECKÝ 2010 (wie Anm. 46), S. 122.

30. A. Schmidt:
Triumph der
katholischen
Kirche, Fresko
am Gewölbe der
Schlosskapelle
in St. Anton,
um 1752. Foto:
J. Medvecký.



31. A. Schmidt
(nach J. G. Berg-
müller): Allegorie
des Alten und
Neuen Testaments,
Fresko am Gewölbe der
Schlosskapelle
in St. Anton,
um 1752. Foto:
J. Medvecký.



Bergmüllers Vorlagen aus den Jahren 1725 – 1727 von seinem Schüler Georg Bernhard Göz (1730) angefertigt wurden. Der Stich mit der Allegorie des Alten und Neuen Testaments (Nr. 13) wird auf Schmidts Fresko am Gewölbe der Kapelle in Farbe und mit kleinen Modifizierungen (die weibliche Figur mit Kelch, die das Neue Testament verkörpert, wurde durch einen knieenden Engel in derselben Pose ersetzt) reproduziert [Abb. 31]. Die zentrale allegorische Szene am Gewölbe der Kapelle mit der Darstellung der Kirche (*Ecclesia*) komplett von Stich Nr. 9 übernommen [Abb. 27], wurde rechts reduziert und durch einen Erzengel ergänzt, der mit einem Blitz den Satan und einen Götzendiener schlägt – übernommen vom unteren Teil einer weiteren Komposition Bergmüllers, des Blattes Nr. 2 aus dem 1728 herausgegebenen Album der graphisch reproduzierten Fresken in der Kirche der Katharina

von Alexandrien [Abb. 28].⁶⁵ Von diesem Album mit 12 Kupferstichen (Blatt Nr. 7) übernahm Schmidt auch die Gesamtaufteilung des Gewölbefeldes mit Illusionsarchitektur und Bögen auf den Seiten [Abb. 29, 30]. Identische „Eigenkompositionen“ wie in St. Anton (Triumph der katholischen Kirche, das Alte und Neue Testament) wiederholte er bei den Fresken auf zwei Gewölbefeldern in der früheren Pfarrkirche in Kremnitz/Kremnica in den Jahren 1761 – 1762.⁶⁶

Übersetzung ins Deutsche von Eva Gruber

Die Autoren der Studie danken den gegenwärtigen Eigentümern des Schlosses in Ebenthal, Prof. Dr. Paul Drobec und seiner Gattin, sowie den Mitarbeitern des Museums in St. Anton und des Staatsarchivs in Neusohl/Banská Bystrica für ihr Verständnis und Entgegenkommen bei der Durchführung der Feld- und Archivforschung.

Sunt, ut erunt borae...

K neskorobarokovej prestavbe a maliarskej výzdobe koháryovských kaštieľov v Ebenthal a vo Svätom Antone

Resumé

Keď sa hontiansky dedičný župan gróf Andrej Jozef Koháry (1694 – 1757), už od roku 1715 urputne bojujúci proti Turkom v elitných kyrysníckych plukoch „Adam, comte Gondrecourt“ a „Seherr von Thoss“, od roku 1733 majiteľ vlastného dragúnskeho pluku, od 1736 generálmajor, od 1740 poľný podmaršal a od 1748 generál jazdectva, rozhodol pre prestavbu rodového sídla vo Svätom Antone, zrejme ani len nezauvažoval o angažovaní miestneho staviteľa, ale rovno pozval z Viedne ar-

chitekta a *baumeistra* Johanna Enzenhoferera (okolo 1687 – 1753). Enzenhoferove schopnosti, od 28. októbra 1726 člena viedenského murárskeho cechu, neskôr jeho cechmajstra či vicecechmajstra, boli v polovici 40. rokov 18. storočia už preverené naprojektovaním a vedením prestavby koháryovského kaštieľa v dolnorakúskom Ebenthal od roku 1732: táto architektonická realizácia je nateraz najstaršou známou zákazkou viedenského staviteľa. Dolnorakúske panstvo Ebenthal bolo v 17. a na začiatku

⁶⁵ MEDVECKÝ 2006 (wie Anm. 62), S. 105, Abb. 4, 5.

⁶⁶ MEDVECKÝ 2010 (wie Anm. 46), S. 130-131.

* Diese Studie ist auch dank des Projekts VEGA Nr. 2/0063/08 *Der Mitteleuropäische barocke Impressionist. Zum Werk des Malers F. A. Maulbertsch in der Slowakei*, verwirklicht am

Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in den Jahren 2008 – 2010, und des Projekts VEGA Nr. 2/0196/10 *Schemnicensis pictor academicus. Das Leben und Werk des Barockmalers Anton Schmidt*, verwirklicht am Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in den Jahren 2010 – 2012, entstanden.

18. storočia v rukách viacerých majiteľov: ako a za akých okolností ho získal v roku 1732 gróf Andrej Jozef Koháry, nie je z fragmentárne zachovaných písomností panstva v rodovom archíve jednoznačné. Je ale celkom pravdepodobné, že svoju rolu zohrala blízkosť vtedy aktuálne prestavaného vidieckeho panstva Schlosshof patriaceho najvyššiemu vojenskému veliteľovi habsburských vojsk v protitureckých ťaženiach, princovi Eugenovi Savojskému (1663 – 1736), ktorého gróf Koháry bezhranične obdivoval: obnovu ebenthalského kaštieľa možno chápať ako vybudovanie rovnakého vidieckeho sídla na Moravskom poli, i keď v oveľa menšom merítku či preinvestovanom obnose peňazí. Šľachtic zo starej uhorskej rodiny, cisárovi Karolovi VI. – uhorskému kráľovi Karolovi III. – prekvapivo oddaný, určite sníval o sídle v širšom okolí Viedne, ba dokonca, možno i zvažoval do prebudovaného kaštieľa v Ebenthale presťahovať svoju rodinu zo stredného Slovenska. No Koháryho manželka Margaréta Mária Terézia (po 1696 – 1773) bola, ako sa zdá, ukotvenejšia v banskomestskom prostredí, kde vyrastala, a kde jej otec barón Albert Ludwig Thavonath von Thavon (1640 – 1719) pôsobil v rokoch 1693 – 1717 ako významný úradník Habsburgovcov na poste hlavného komorského grófa stredoslovenských banských miest. A tak sa rodovým sídlom, reprezentujúcim spoločenský status Koháryovcov i postavenie jeho majiteľa a rodu vo vtedajších spoločenských štruktúrach, stal kaštieľ vo Svätom Antone, do ktorého sa mladí manželia nastahovali tesne po svadbe vo Viedni 20. septembra 1720, a ktorý bol Johannom Enzenhoferom radikálne prestavaný v druhej polovici 40. a na začiatku 50. rokov 18. storočia.

Pri obnove oboch objektov, ebenthalského i svätoantonského, musel brať projektant do úvahy existenciu starších stavieb. Podoba malého nízinného opevneného panského sídla na mieste terajšieho kaštieľa v Ebenthale je známa z grafiky Georga Mathiasa Vischera z roku 1672, podobu kaštieľa vo Svätom Antone pred Enzenhoferovou prestavbou sprítomňuje maľba grófovej zosnulej dcéry Márie Gabriely z roku 1732. Viedenský staviteľ si vytýčil cieľ dobudovať obe stavby do symetrickej podoby reprezentatívnych štvorkrídlových dvojpodlažných kaštieľov s vnútorným nádvorím, ktoré pôvodné objekty úplne pohltili a ich dispozícia je len čiastočne čitateľná v Enzenhoferových plánoch, z ktorých ale

zároveň vyplýva, že sa tak dialo vo viacerých stavebných etapách.

Do prestavby kaštieľa v Ebenthale sa Johann Enzenhofer pustil v rokoch 1732 – 1733: v liste 19. januára 1732 adresovanom grófovi Andrejovi Jozefovi Kohárymu mu potvrdil jeho švagor barón Joseph Königsacker (1695 – 1757), že bol ako nový majiteľ panstva zaznamenaný v pozemkovej knihe a tiež mu oznámil, že už oslovil murárskeho majstra, ktorý by mal začať pracovať a predložiť nákres na prestavbu tamojšieho kaštieľa. Tomu o rok neskôr, 3. marca 1733, vyplatil 2000 zlatých a o 14 dní ďalších 225 zlatých. V apríli 1733 bol položený základný kameň stavby kaštieľa, dovedy zrejme Johann Enzenhofer pripravoval projekty i samotný pozemok, ktorého úprava si rovnako vyžadovala istý čas. Možno len dedukovať, že začal s dostavbou či prestavbou „uličného“, t. j. severovýchodného traktu kolmo na staršie jednotraktové teleso nízinného opevneného panského sídla s priekopou. Podľa odlíšenej farebnosti muríva na Enzenhoferových plánoch išlo skôr o prestavbu objektu s pôdorysom v tvare písmena L, do ktorého okrem nových obytných priestorov situoval v osi smerom k ulici slávnostnú sálu a smerom do nádvorja schodisko. Pre dejiny výtvarného umenia je zaujímavejších viacero zachovaných vyúčtovaní kamenárskych prác z roku 1734, ktoré prostredníctvom dodávateľa zasielal na ebenthalskú stavbu viedenský meštiansky kamenár Franz Wasserburger, známy v odbornej literatúre predovšetkým zo spolupráce s cisárskym dvorským kamenárom Gabrielom Matthiasom Steinböckom (1705 – 1764). Jednalo sa o všetky kamenárske práce v slávnostnej sále i na schodisku – rímsy, schodnice, okná slávnostnej sály, oválne okná slávnostnej sály, hlavice iónskych stĺpov a kamenárske detaily v slávnostnej sále, ale aj prvky ako korunná rímsa na fasáde či kamenárske časti portálu hlavnej fasády. V tom čase sa teda v osi *piana nobile* uličného traktu dobudovával okázalý reprezentatívny priestor vo výške dvoch poschodí, zvýraznený na fasáde trojosovým rizalitom s pilastrami zavýšeným trojuholníkovým frontonom. Riešením jeho interiéru bol poverený zrejme starší z bratov Galli-Bibienovcov usadených vo Viedni, „*cisársky prvý divadelný inžinier*“ Giuseppe Galli-Bibiena (1696 – 1757). V konvolúte bibienovských divadelných návrhov sa zachovala autorsky nesignovaná virtuózna návrhová skica iluzívnych architektúr stropu

slávnostnej sály uvedená jej autorom len ako „1736 *Salla in fresco del Conte Kohary*“.

Zmluvy s umelcami, ani vyúčtovania maliarskych a sochárskych prác na výzdobe slávnostnej sály sa zatiaľ nájsť nepodarilo. Podľa rozvrhu a charakteru iluzívnych architektonických motívov je nesporné Bibienovo autorstvo celkovej koncepcie, doložené aj identifikovaným zachovaným návrhom iluzívnej maľby. Výmaľba interiéru slávnostnej sály z roku 1736, na ktorej realizácii sa pod jeho vedením v Ebenthale podieľali aj jeho pomocníci a spolupracovníci, je jedinou zachovanou ním navrhnutou dekoráciou tohto druhu zrealizovanou vo freske. Bibienovci boli predovšetkým *quadraturisti* a špecialisti na architektonické dekorácie, figurálnu zložku do nimi navrhovaných iluzívnych dekorácií maľovali iní maliari; meno žiadneho zo spolupracovníkov Giuseppeho Galli-Bibienu sa však nikde nespomína. Aj figurálne časti freskovej dekorácie sály v Ebenthale boli v literatúre považované iba všeobecne za prácu niektorého maliara „z okruhu Paula Trogera“. Bibiena však s Trogerom nespupracoval a je zrejme, že ich charakter a stvárnenie s Trogerovými kompozíciami z 30. rokov nemá nič spoločné. Georg Wilhelm Rizzi v tejto súvislosti hypoteticky uvažoval o možnosti, že by týmto „figuristom“ mohol byť viedenský akademický maliar Anton Schmidt (okolo 1712 – 1773), spomínaný v súvislosti s Giuseppem Galli-Bibienom neskôr vo Viedni. Kvalitné figurálne motívy zakomponované do architektonickej ilúzie rozvrhutej na stenách a náročný rozvrh mytologicko-alegorickej figurálnej kompozície na klenbe ale iba v málocom pripomenú neskoršie samostatné Schmidtove práce. Iba sýty kolorit, výrazné pevne ohraničené tvary, typika tváří a pózy niektorých postáv by naznačovali jeho možnú účasť. Pre Antona Schmidta, mladého, sotva 25-ročného začínajúceho maliara, by to bol umelecky i technicky pozoruhodný výkon. I tak by však bolo možné pripustiť nanajvýš jeho výkonnú spoluprácu pri realizácii návrhu nejakého iného, dosiaľ neidentifikovaného významnejšieho maliara, ktorý figurálnu zložku do Bibienovej architektúry zakomponoval.

Podľa prameňov sa v novej časti kaštieľa v rokoch 1745 – 1749 dobudovávala aj kaplnka, situovaná v jeho juhozápadnom nároží. 24. mája 1745 uzatvoril gróf Andrej Jozef Koháry zmluvu s „*Johannom Tencallom Stokator Maister in Wienn*“ na vyhotovenie

hlavného a dvoch bočných oltárov (jeden z nich je sv. Jána Nepomuckého) i všetkých mramorárskych a štukatérskych prác či maliarskych a pozlacovacích prác v kaplnke v celkovej sume 1000 zlatých. Majster je známy Giovanni Maria Antonio Tencalla (1684 – 1754), člen viedenského štukatérskeho cechu a viedenský mešťan od roku 1716, ktorý pracoval na rozličných zákazkách vo Viedni a okolí.

Práce na oltároch nasledovali zrejme po výmaľbe klenieb v apríli a máji 1746; dokončenú kaplnku sv. Kríža vysvätili až o rok neskôr. Klenbové maľby kaplnky, až na niekoľko zmienok prakticky nepovšimnuté, vznikli teda desať rokov neskôr po výmaľbe slávnostnej sály v čelnom trakte kaštieľa a nemajú s ňou nič spoločné. Podľa štýlu sú dielom Antona Schmidta, ktorý v tom čase už sústavnejšie pracoval pre jezuitov na strednom Slovensku, kde sa potom aj natrvalo usadil (roku 1752 bol prijatý za mešťana v Banskej Štiavnici). Kompozície anjelov s *Arma Christi* (na prednom klenbovom poli) a okolo Najsvätejšej Trojice (na druhom klenbovom poli) napriek premaľbám už na prvý pohľad pripomenú celky jeho nešikovne komponovaných raných diel; ešte neskúseného freskára prezrádzajú aj proporčné chyby a anatomické nedostatky postavy Krista a anjelských figúr. Identický je výrazný pestrý kolorit s dominujúcimi hnedočervenými mrakmi, štetcový rukopis detailov a viaceré motívy, ktoré sa stali charakteristickými pre jeho neskoršie nástenné maľby. Postavičky anjelikov a okridlené detské hlavičky sú napríklad priamou analógiou anjelikov na klenbe horného kostola banskoštiavnickej Kalvárie, ktorého interiér *Apelles Vienensis* vymaľoval v lete 1745. Schmidtovým dielom v Ebenthale bol zrejme aj dnes už neexistujúci obraz Ukrižovaného na Tencallovom hlavnom oltári (bočný oltár sv. Jána Nepomuka bol stvárnený reliéfne).

Zároveň s prácami v Ebenthale Anton Schmidt do septembra 1746 dokončil aj výmaľbu interiéru Sv. schodov (*Scala Sancta*) s kaplnkou Najsv. Trojice, ďalšieho z hlavných objektov banskoštiavnickej Kalvárie, ktorého donátorom bol gróf Andrej Jozef Koháry, dedičný hontiansky župan. Odvtedy začal pracovať aj na výzdobe rodového sídla Koháryovcov vo Svätom Antone, prestavovaného Enzenhoferom približne od roku 1744. V prvej fáze, po dokončení severného krídla kaštieľa, tu namaľoval alegorické fresky na strope nad slávnostným schodiskom a v ro-

ku 1750 fasádové tympanóny na priečelí a zo strany nádvoria. Koháryovci boli donátormi aj jedného z bočných oltárov v neďalekom kláštornej kostole hieronymitánov na Štiavnických Baniach, pre ktorý Schmidt namaloval oltárne obrazy niekedy v druhej polovici 40. rokov.

K prestavbe kaštieľa vo Svätom Antone existuje v Koháryovskom rodovom archíve okrem v literatúre už publikovaného, no nedatovaného konceptu zmluvy medzi grófom Andrejom Jozefom Kohárom a Johannom Enzenhoferom pomerne rozsiahla „stavebná dokumentácia“ pozostávajúca z 29 plánov, čiastočne Enzenhoferom signovaná (6 ks), ktorá zjavne nepochádza z rovnakého obdobia, ale vznikala postupne v jednotlivých fázach realizácie a počas riešenia konkrétnych stavebných problémov. Súbor zahŕňa situačný plán, zameranie staršej stavby v tvare písmena L, ale aj štruktúru jednotlivých podlaží a variantné riešenia rytmu miestností štyroch traktov, rezy objektom a viaceré návrhy na kaplnku kaštieľa, dokonca s rukopisnými poznámkami či korekciami, ktoré snáď zaznamenávajú diskusiu objednávateľa a staviteľa nad plánmi (ba dokonca skôr jeho manželky, ktorá, ako sa zdá, po celý čas prestavby vo Svätom Antone aj s deťmi bývala, kým jej manžel bojoval na fronte, alebo sa pohyboval na viedenskom dvore). Kaštieľ projektovaný ako uzatvorená štvorkrídlová stavba s vnútorným obdĺžnikovým nádvorím je napriek svojej kompaktnej podobe výsledkom variovania dostavby dvoch krídel k staršej stavbe s pôdorysom v tvare písmena L. Podľa prameňov i Enzenhoferových vlastných zameraní a plánov je zrejme, že v prvej fáze prestavby po polovici 40. rokov 18. storočia (hlavná stavebná sezóna hrubej stavby bola v rokoch 1746 – 1748) boli budované dva nové trakty: severný orientovaný smerom na Banskú Štiavnicu (v prameňoch ako „*gegen Schemnitz*“ alebo aj „*die Seite an Tor*“) a západný tzv. dlhý trakt orientovaný na existujúcu dedinskú zástavbu („*die lange Seite gegen dem Dorff*“). Ich výstavba bola zavŕšená maľbou *frontispicia* nad hlavnou vstupnou fasádou a slnečných hodín s chronogramom 1750 v tympanóne na vnútornej strane severného krídla. V druhej etape prestavby, ktorej začiatok možno určiť okolo roku 1750, sa upravovali už existujúce východné a južné krídlo. Kým v trakte orientovanom na juh prestavovali a nanovo zariaďovali kaplnku, druhé podlažie východného traktu dostalo úplne novú dispozíciu

jednotlivých miestností; rovnako významnou prestavbou prešlo aj vnútorné nádvorie.

Zo zachovaných plánov kaplnky zasvätenej Nanebovzatej Panny Márii možno čítať, že v prvej fáze výstavby kaštieľa v polovici 40. rokov 18. storočia sa o radikálnej prestavbe tohto priestoru neuvažovalo a dokonca pôvodne gotická kaplnka mala byť len čiastočne revitalizovaná. No v druhej fáze, podľa prameňov počas úpravy východného a južného krídla niekedy okolo roku 1750, sa myšlienka obnovy posunula do celkovej prestavby kaplnky na barokový priestor doplnený iluzívnou výmaľbou a s novým hlavným i jedným bočným oltárom. O autorstve Antona Schmidta niet v prípade freskovej výmaľby a oltárneho obrazu Nanebovzatia Panny Márie vo Svätom Antone najmenších pochybností, čo nakoniec potvrdilo záverečné vyúčtovanie s maliarom z 24. septembra 1754. V súhrnnom vyúčtovaní z 24. septembra 1754 uvádza „*Anton Schmidt Acad. Maller*“ zmluvne dohodnuté a ďalšie maliarske práce, realizované v kaštieli v tejto etape, spolu za 670 zlatých 47 denárov (za výmaľbu kaplnky 100 dukátov, t. j. 420 zl.; za oltárny obraz Nanebovzatia Panny Márie 100 zl.). Dva dosiaľ neznáme nesignované variantné návrhy presbytéria označené ako *verzia A* a *B* v súbore stavebnej dokumentácie však dopĺňajú genézu výzdoby a posúvajú prestavbu kaplnky do nového svetla. Do projektantom pripraveného náčrtu oltára s menzou, tabernákulom, oltárnym obrazom a nadstavcom naskicovali dvaja rôzni autori svoju predstavu kompozície Nanebovzatia Panny Márie na oltárny obraz; žiadny z nich však nie je Schmidtov. Variant *A*, s podpriemernou kompozíciou vypracovanou ťažkopádnou a neistou lavírovanou tušovou perokresbou s detailami zvýrazňovanými bielobou, nie je možné autorsky určiť. Oveľa vzrušujúcejším je variant *B*, stvárnením konkrétnych figuratívnych motívov pripomínajúci tvorbu Franza Antona Maulbertscha (1724 – 1796), predovšetkým kompozíciu jeho olejovej skice (dnes v Salzburgu) a oltárneho obrazu Nanebovzatia Panny Márie, namalovaného v roku 1754 pre kostol cisterciátskeho opátstva v Zirchi. Ľahučký rukopis lavírovanej perokresby sépiou, kde výraznejšie ako rozkreslenie detailov pôsobí nahodenie dramatického svetla a tieňa, skicu celkom vzdáľuje od ťažkopádnosti Schmidtových známych signovaných kresebných návrhov i od variantu *A*. Maulbertschova skica pre Svätý Anton by musela

vzniknúť okolo roku 1750, keď sa rozhodovalo o prestavbe kaplnky, a je celkom pravdepodobné, že pripravenú, no nakoniec nezrealizovanú kompozíciu pre svätoantonský kaštieľ použil mladý maliar o niekoľko rokov neskôr na hlavnom oltári cisterciánskeho kláštorného kostola v Zirci. Z tohto kresebného náčrtu pre koháryovskú kaplnku vo Svätom Antone evidentne vychádzal aj Anton Schmidt pri komponovaní svojho výjavu Nanebovzatia Panny Márie na hlavnom oltári kaplnky. Prevzal z neho celkový kompozičný rozvrh, do ktorého však dosadil svoje charakteristické robustné a ťažkopádne figúry, odvodené z rozličných grafických predlôh (S. Conca, G. B. Piazzetta, J. G. Bergmüller, atď.) a zjednotené do pestrého celku.

Nový interiér kaplnky vyzdobil Anton Schmidt klenbovými freskami, ktoré spolu s obrazom na hlavnom oltári patria k jeho najpôsobivejším dielam. Na rozdiel od zdevastovaných, o niečo skorších výmalieb objektov baskoštiavnickej Kalvárie a temer zničených, iba zo zvyškov zrekonštruovaných ostatných malieb v koháryovskom kaštieli sa jednotného interiéru kaplnky nedotkli neskoršie úpravy a Schmidtove maľby zostali dodnes zachované v pozoruhodne autentickom stave, s pôvodným rukopisom a sviežim koloritom pestrých tónov. Tak ako pri alegorických freskách slávnostného schodiska kaštieľa, aj svoje výjavy vo výmaľbe kaplnky Schmidt príznačným spôsobom skomponoval kombináciou motívov

prevzatých z augsburských diel Johanna Georga Bergmüllera (1688 – 1762). Oba hlavné figurálne výjavy na klenbách odvodil z medirytín zo série *Symbolum apostolicum...*, ktoré podľa Bergmüllerových predlôh z rokov 1725 – 1727 zhotovil jeho žiak Georg Bernhard Göz (1730). Rytinu z tejto série, s alegóriou Starého a Nového zákona (č. 13), Schmidtova freska na klenbe kaplnky farebne reprodukuje iba s malými modifikáciami (ženskú figúru s kalichom, personifikujúcu Nový zákon, nahradil kľáčiacim anjelom v tej istej póze). Ústredný alegorický výjav na klenbe svätej s postavou Cirkvi (*Ecclesia*), kupolovým chrámom na kopci a dušami v očistci, prevzatý ako celok z rytiny č. 9, na pravej strane zredukoval a doplnil motívom archanjela, bleskom zrážajúceho diabla a modloslužobníka zo spodnej časti ďalšej Bergmüllerovej kompozície, listu č. 2 z albumu graficky reprodukováných fresiek kostola sv. Kataríny Alexandrijskej, vydaného v Augsburgu roku 1728. Z tohto albumu 12 medirytín Schmidt prevzal aj celkový rozvrh klenbového poľa s iluzívnou architektúrou s oblúkmi po stranách (list č. 7) a frontálne zobrazenú figúru letiaceho anjela z titulného listu, ktorú umiestnil na konchu kaplnky. Identické „vlastné“ kompozície ako vo Svätom Antone (Triumf katolíckej Cirkvi, Starý a Nový zákon) Schmidt potom zopakoval na freskách dvoch klenbových polí niekdajšieho farskeho kostola v Kremnici z rokov 1761 – 1762.

Memorie barokního preláta nebo reprezentace rytířského řádu? Franz Anton Maulbertsch a Hradiště sv. Hypolita/Pöltzenberg u Znojma

Tomáš VALEŠ

I. In hoc signo vinces

Přestavbou a výzdobou proboštského chrámu sv. Hypolita na Hradišti/Pöltzenberg u Znojma se jistým způsobem uzavřelo jedno z období působení a stavební činnosti Řádu křižovníků s červenou hvězdou na Moravě. Celý proces stavebních úprav souzněl s celkovou strategií řádu, v jejímž rámci byly se specifickými ikonografickými prvky tvořícími integrální součást výzdoby, bohatě představovány jednotlivé důležité řádové stavby. Souhra několika okolností stojí za vznikem jedinečného výtvarného celku, kterému dominuje nástěnná malba provedená Franzem Antonem Maulbertschem (1724 – 1796) a jeho spolupracovníky, jež je bezpochyby jednou z malířových nejvýznačnějších realizací provedených na Moravě [Obr. 1]. Zachované písemné a vizuální prameny umožňují rekonstrukci průběhu této zakázky, nastiňují průběh jednání mezi objednavatelem a umělcem a nepřímo vrhají světlo na samotné fungování malířské dílny sklonku baroka. Specifický ikonografický program vý-

zdoby nabízí několik možných interpretačních rovin, v rámci kterých jsou brány v úvahu nejen samotné historické okolnosti provázející vznik malby, ale také osudy jednotlivých osob, v rámci řádu spjatých se vznikem tohoto uměleckého celku.

Křižovnícký řád ve svém působišti na Hradišti sv. Hypolita byl již od středověku vždy důležitou součástí církevních struktur a nejinak tomu bylo v prostoru raněnovověké Moravy.¹ Na počátku osmnáctého století se však nemohlo křižovnícké proboštvství, co se týče majetku, či vlivu, rovnat například premonstrátskému klášteru v Louce u Znojma a díky své poměrně izolované pozici ztrácelo i ve srovnání s řády působícími přímo v královském městě Znojmě, což řád křižovníků alespoň kompenzoval vydržováním svého domu přímo ve znojemském centru.² Prvním z impulsů stojících za úvahou o přestavbě původního proboštského chrámu mohlo být získání pontifikálního práva (1709) a možnosti zasedat na Moravském zemském sněmu pro všechny probošty „na věčné časy“.³ Touto událostí došlo

¹ K dějinám proboštvství srov. DVOŘÁK, J.: Hradiště sv. Hypolita. In: *Od Karlova mostu*, 1, 1928, s. 153-163; LORENZ, W.: *Kreuzherren mit dem roten Stern*. Königstein 1964; JASENSKÝ, M.: *Křižovnícké proboštví Hradiště sv. Hippolyta v době baroka*. [Bc. práce.] Brno : FF MU, 2006 (rkp.); PUČALÍK, M.: *Ikonografie Řádu křižovníků s červenou hvězdou*. [Dipl. práce.] Praha : KTF UK, 2003 (rkp.), s. 105-109; BUBEN, M.: *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích I. Řády rytířské a křižovnící*. Praha 2004, s. 144-147; dĚ [FOLTÝN, D.] – bk [KLÍMA, B.] – jk [KROUPA, J.] – vr [RUDOLF, V.] In: FOLTÝN, D. (ed.): *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*. Praha 2005, s. 791-795; VALEŠ,

T.: *Malířská výzdoba proboštského chrámu sv. Hypolita na Hradišti u Znojma*. [Bc. práce.] Brno : FF MU, 2006 (rkp.).

² Ke znojemskému domu a jeho výzdobě viz VALEŠ, T.: Josef Winterhalder d. J. (1743 – 1807), Maulbertschs bester Schüler in Fresko. In: SLAVÍČEK, L. (ed.): *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöbrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler*. [Kat. výst.] Langenargen – Brno : Museum Langenargen, 2009, s. 110-111.

³ Srov. BUBEN 2004, c. d. (v pozn. 1), s. 145.



1. Nalezení sv. Kříže, kostel sv. Hypolita, Hradiště sv. Hypolita/Pöhltenberg u Znojma, Franz Anton Maulbertsch, 1766, celkový pohled do kopule. Foto: M. Mádl.



2. Portrét litoměřického biskupa vévody Mořice Adolfa Augusta Karla, biskupská rezidence Litoměřice, neznámý rakouský malíř, kolem 1750. Repro: SLAVÍČEK 1994, c. d. (v pozn. 5).

k výraznému zvýšení společenské prestiže, což se zákonitě muselo projevit i na velkolepější proboštské sebezprezentaci. K přestavbě však v tomto období nedošlo, a to ani přes to, že pozici probošta zastával „uměnilmilovný“ Jan František Ryvola (proboštem 1708 – 1734). Tento prelát, se nejen zajímal, jak se dozvídáme z jeho deníku, o hudbu, divadlo, knihy a také o výtvarnou výzdobu kostelů či rezidencí, které navštívil, ale dokonce udržoval kontakty s nejvýznamnějšími představiteli aristokracie na jižní Moravě jako byli například Althannové ve Vranově nad Dyjí nebo v Jaroslavicích.⁴ Klíčovým momentem pro vrcholně barokní úpravy celého areálu se však stává až rok 1758, kdy se na křížovnické proboštsství uchyluje litoměřický biskup Mořic August Adolf Karel, vévoda ze Sachsen-Weitz [Obr. 2].⁵ Ten se narodil 1. prosince 1702 v Neustadtu nad Orloú ve vedlejší větvi saských Wettinů, kteří byli většinou luterského vyznání. Mladý Mořic byl však svým strýcem, kterým byl Kristián August, kardinál von Sachsen-Weitz, arcibiskup ostráhomský, poslán z luterského prostředí na výchovu do katolického

kláštera v Uhrách. Díky vlivu strýce složil roku 1716 Mořic do jeho rukou vyznání víry a konvertoval ke katolictví a později se rozhodl pro duchovní dráhu. Od této chvíle postupně stoupal v žebříčku kariéry církevního aristokrata. Roku 1719 dosáhl kanonikátu v Kolíně nad Rýnem, následně (1722) se stal proboštem v Altöttingu. Ještě významnější byl rok 1730, kdy byl papežem Klementem XII. jmenován titulárním arcibiskupem farsalským a téhož roku se také stal velkobaillím Řádu maltézských rytířů a velkopřevorem s titulem říšského knížete. Poté se roku 1732 stal biskupem v Hradci Králové, odkud požádal o přeložení do Litoměřic, v čemž mu bylo vyhověno a dne 4. července 1733 byl jmenován biskupem litoměřickým. Biskup, inspirován zřejmě svými pobyty v Drážďanech, postupně vybudoval v Litoměřicích svůj vlastní dvůr a ve své rezidenci umístil galerii s 232 obrazy, z nichž vlastnil 155 a zbývající byly z majetku biskupství.⁶

Ke klíčovému spojení osudů jednoho z pozoruhodných pozdně barokních prelátů a proboštsství na Hradišti došlo roku 1758, kdy se díky sedmileté válce,

⁴ [ANONYM]: Barokový prelát. Listy z “temna” III. In: *Od Karlova mostu*, 1, 1928, s. 142.

⁵ K osobě Mořice Adolfa srov. [ANONYM]: Řádoví hosté. In: *Od Karlova mostu*, 1, 1928, s. 137-140; VLNAS, V.: Vévoda Mořic Saský, enfant terrible na litoměřickém biskupském stolci. In: *Čechy a Sasko v proměnách dějin* (=Acta Universitatis Purkynianae – Slavogermanica II, Philosophica et Historica I). Ústí nad Labem 1993, s. 441-448; VLNAS, V.: Litoměřičtí

biskupové jako mecenáši a sběratelé barokního umění. In: SLAVÍČEK, L. (ed.): *Barokní umění z pokladů litoměřické diecéze* (II). [Kat. výst.] Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 18; BUBEN, M.: *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*. Praha 2000, s. 284-288; MACEK, J.: *Biskupství litoměřické*. Kostelní Vydří 2005, s. 45-47.

⁶ VLNAS 1993, c. d. (v pozn. 5), s. 445.

kteřá vypukla již o dva roky dřívě, ocitl sám biskup v ohrožení. Jako místo svého dočasného pobytu zvolil Hradiště sv. Hypolita, kam se i s částí svého dvora uchýlil. Místo jistě nebylo vybráno náhodně, Mořic von Sachsen-Zeitz byl s řádem v kontaktu již několik desetiletí, a to nejen s pražským velmistrem, ale také s hradištským proboštem Janem Jiřím Hauerem (proboštem 1754 – 1766), který ve třicátých letech osmnáctého století působil jako biskupův rada a zároveň přísedící litoměřické konsistoře.⁷ O „serenissima“ bylo na Hradišti velmi dobře postaráno, zároveň bylo Janu Jiřimu Hauerovi přislíbeno krytí veškerých nákladů spojených s biskupovým pobytem.⁸ Mořic Adolf dostal od probošta do užívání celé východní křídlo konventu, které si nechal zaříditi podle svého vkusu. Je také více než pravděpodobně, že na Hradiště přivezl, alespoň část své obrazové sbírky.⁹ K naplnění slibů však vzhledem k biskupově úmrtí nedošlo a definitivní vyrovnání dluhů proběhlo, vzhledem k absenci platného testamentu, až na sklonku Hauerova života, kdy drážďanský dvůr vyplatil proboštomu v pěti letech částku 21 150 florénů. Z těchto finančních zdrojů byla následně placena přestavba a výzdoba proboštského chrámu.¹⁰ O tom, že byla postava biskupa pro proboštsství opravdu významnou osobou svědčí také například náklady spojené s jeho úmrtím a pohřbem, během kterého byl chrám nepochybně vybaven efemérními dekoracemi, z nichž se dodnes zachovaly pouze na papíře malované pohřební štíty s biskupovým erbem,

kteřé byly během pohřebních festivů instalovány v interiéru chrámu.¹¹ Proboštsství zůstaly v majetku některé biskupovy liturgické oděvy a jak dokládá dobový tisk, uchovával řád pietně ještě ve dvacátém století některé z biskupských pokojů v původním stavu („Byly to pokoje, kde hodnostář bydlil, s vévodským vkusem ve slohu Ludvíka XV. zařizované, které nechával řád po všechna léta, jak byly.“)¹²

Další skutečností předznamenávající proboštovo svěření celé umělecké zakázky umělcům z Vídně, bylo jeho působení jako prvního komtura, spravujícího komendu a kostel sv. Karla Boromejského ve Vídni. Tuto pozici zastával až do doby, než byl zvolen proboštem na Hradišti po smrti Antonína Madera (proboštem 1747 – 1754) a lze tedy předpokládat, že prostředí jednoho z nejhonosněji vyzdobených chrámů císařské metropole stálo za formováním výtvarného vkusu budoucího probošta. Kontakty s Vídni si Hauer udržel až do své smrti, což dokládá zápis o jeho pohřbu v Hradištské matrice, kde je uveden jako pohřbívající kněz komandér od kostela sv. Karla Boromejského Johann Friedrich Thoma.¹³ Také zachovaný konvolut korespondence křižovnického velmistra Antonína Jakuba Suchánka (velmistrem 1755 – 1795) s Franzem Antonem Maulbertschem [archivní příloha II-V] dokazuje, že byla přestavba chrámu a jeho výzdoba iniciována právě Hauerem, po jehož náhlé smrti přešla správa a dokončení celé zakázky na velmistra a později na nového hradištského probošta Jana Nepomuka Str-

⁷ Viz Moravský zemský archiv Brno (dále jen MZA Brno), fond E 44 – Křižovníci Znojmo, kart. 51, inv. č. 616, sign. VII C2, fol. 21. Jan Jiří Hauer se narodil 23. dubna 1691 v Chebu, slavné řádové sliby složil 5. listopadu 1710 a svou první mši sloužil 2. června 1715.

⁸ VLNAS 1993, c. d. (v pozn. 5), s. 444-445. K osobě vévody Mořice Adolfa Augusta Karla je dochován bohatý, prozatím nevytěžený materiál v archivu generalátu a konventu křižovníků s červenou hvězdou v Národním archivu v Praze (dále jen NA Praha).

⁹ Z majetku by mohl například pocházet obraz Bičování Krista značený „Jordano F[ecit]“. – [af] ALEŠ, F. In: *VITA CHRISTI. Život Kristům. Sakerální umění z brněnské diecéze*. [Kat. výst.] Brno : Biskupství brněnské, 2006, s. 40, č. kat. V.1.

¹⁰ [ANONYM] 1928, c. d. (v pozn. 5), s. 139; VLNAS 1993, c. d. (v pozn. 5), s. 444.

¹¹ Pohřební štíty uloženy v MZA Brno, fond E 44 – Křižovníci Znojmo, kart. 55, inv. č. 664, sign. VIII F3, fol. 3-8. Autor archivního průvodce po fondu Křižovníci Znojmo Mojmir Švábenský tyto erby považoval za možné erby Jana Jiřího Hauera (?); srov. ŠVÁBENSKÝ, M.: *Křižovníci Znojmo (644) 1226 – 1942. Inventář*. Brno 1970, s. 161, inv. č. 664. Štíty vyhotovené ve dvou velikostních variantách rámovány černou výplní a označeny rokem biskupova úmrtí, byly za účelem zavěšení v horní a spodní části proděravěny. Menší varianty se dochovalo pět kusů, každý o rozměru cca 428 × 340 mm, větší varianty dva kusy, každá o rozměru cca 590 × 470 mm. Všechny štíty jsou provedeny temperou na papíře.

¹² Srov. [ANONYM] 1928, c. d. (v pozn. 5), s. 140-141.

¹³ MZA Brno, Fond E 67 – Sběrka matrik, matrika č. 14 887, pag. 49. Hauer byl pohřben 18. ledna 1766.

zechu (proboštem 1766 – 1779). Přestavba chrámu, jenž byl půdorysně přeměněn na čtverec a posléze zaklenut kopulí s lucernou na poměrně vysokém tamburu, proběhla během roku 1765 a ujal se jí znojemský zednický mistr původem z Vídně, Franz Steinacher, který pracoval již dříve jako stavební polír pro loucké premonstráty.¹⁴

Smlouvu na výmalbu kostela sv. Hypolita [archivní příloha I] uzavřel hradišťský probošt Hauer s Franzem Antonem Maulbertschem 9. října 1765, přičemž se dohodli na částku 900 zlatých.¹⁵ Ve smlouvě je uvedeno, že bude vymalována „*neuerbaute Kirchen Kuppel, und Sanctuarium, sambt denen Kuppel füßen, und übrigen ornament, Verzierungen deren Fenstern und Gurten*“ a výzdoba bude „*wie die skitzzen anweist in Fresco zu mahlen*“. Podle zvyklostí byla malíři zajištěna strava, bydlení a také ubytování pro další dvě osoby, kterými byli Josef Winterhalder ml. (1743 – 1807) a zatím neznámý malíř iluzivní architektury, jímž mohl být Vinzenz Fischer (1729 – 1810), který se uplatnil jako malíř architektury již o rok dříve při Maulbertschově práci v Louce.¹⁶ Pro přípravu omítky a případné drobné úpravy interiéru pro malbu měl být malíři k ruce též zedník s nádeníkem. V souladu se zněním smlouvy, tak bylo předpokládáno, že fresková výmalba proběhla na jaře následujícího roku, nicméně k ní došlo až v druhé polovině roku 1766 a to v letních měsících. Tato prodleva byla způsobena náhlým úmrtím zadavatele 14. ledna 1766 a také malířovým pracovním vyčerpáním. Jednání o výzdobě kostela, v mezidobí než byl ustanoven nový probošt, se ujal velmistr Suchánek, což dokládá koncept jeho dopisu ze 7. března 1766 adresovaného Franzi Antonu Maulbertschovi do Vídně [archivní příloha II].

¹⁴ VALEŠ, T.: Zapomenutá a znovuobjevená náboženská bratrstva jako objednavatelé uměleckých děl. In: MAŇAS, V. – ORLITA, Z. – POTŮČKOVÁ, M. (ed.): *Zbožných duší úl. Náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy*. [Kat. výst.] Olomouc : Arcidiecézní muzeum, 2010, s. 54.

¹⁵ K výzdobě kostela srov. HANAVSKÁ, M.: *Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě*. [Dis. práce.] Brno : FF MU, 1952 (rkp.), s. 47-48; GARAS, K.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Budapest 1960, s. 246-247; STEHLÍK, M.: K restauraci díla F. A. Maulbertsche na Moravě. In: *Umění / Art*, 9, 1961, s. 406-408; DACHS, M.: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts I-III*. [Habil. práce.] Wien : Universität Wien, 2003 (rkp.), s. 86-88; PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 105-109; HABERDITZL, F. M.: *Franz*

Velmistr se zapojuje do jednání ohledně celé zakázky, dohodnuté zesnulým proboštem a urychleně se dožaduje dodání příslušných skic, které také mohou být doručeny ke křížovníkům u vídeňského kostela sv. Karla Boromejského. Z dopisu vyzařuje naléhavý, ale velmi diplomatický tón, který je bezpochyby zapříčiněn potřebou dokončení celého dohodnutého projektu. V Maulbertschově odpovědi z 9. března 1766 [archivní příloha III] malíř slibuje velmistrotví zaslat „první myšlenku“ v podobě kresby a začátkem května při osobní návštěvě může přivést většinu skic. Zároveň prosí o strpení, jelikož musí být do konce dubna hotov s „*Kayß[erlichen] Fresco arbeit eines Saals Blavon*“, jímž byla bezpochyby míněna výmalba sálu císařského zámku Halbturn v Burgenlandsku.¹⁷ Slibuje však, že prováděnou práci urychlí, aby mohl včas započít s pracemi na Hradišti. Na zasláný kresebný rozvrh výmalby kopule následně reagoval velmistr dopisem napsaným okolo 20. dubna 1766, ve kterém píše Maulbertschovi, že předložené skici s nadšením přijal, shlédl a teď si už jen přeje, aby slíbené dílo, a to dle dodaného návrhu bylo započato 1. května. Jedinou výhradu u předložených skic měl velmistr k absenci slíbených postav čtyř evangelistů, kteří měli být vymalováni ve cviklech pod kopulí a žádal o ujistění, že s nimi malíř nadále počítá. Na toto psaní navazuje vlastní autograf Maulbertschova dopisu adresovaný manželce Barbaře¹⁸ 29. dubna 1766 z Halbturnu do Vídně [archivní příloha V]. Malíř jí informuje o podrobnostech týkajících se průběhu jednání o výmalbě kostela (starost velmistra o malbu čtyř evangelistů) a vzhledem ke své zaneprázdněnosti, žádá manželku, aby prostřednictvím vídeňského komandéra¹⁹ informovala velmistra

Anton Maulbertsch 1724 – 1796. Wien 2006, s. 234-240; VALEŠ 2006, c. d. (v pozn. 1); VALEŠ, T.: *Josef Winterhalder ml. (1743 – 1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno*. Brno 2008, s. 21-33; VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 39-52.

¹⁶ DACHS 2003, c. d. (v pozn. 15), III. sv., s. 65.

¹⁷ K výmalbě zámku Halbturn srov. HABERDITZL 2006, c. d. (v pozn. 15), s. 219-224.

¹⁸ JÄGER-SUNSTENAU, H.: Ergänzungen zur Maulbertsch-Biographie. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 18, 1974, č. 62, s. 65-72.

¹⁹ Viz pozn. č. 74.



3. Původní návrh malby v kopuli, Franz Anton Maulbertsch, 1766, kresba. Albertina Vídeň.
Foto: Albertina Vídeň.

o plánovaném průběhu a detailech malířských prací. Zároveň má ohlásit, že na Hradiště přijede nejspíše 5. května, a proto má také nechat připravit potřeby pro „skicování“, aby je mohl použít ve Znojmě.²⁰

Současně vyřizuje pozdravení od svých spolupracovníků, ze kterých je jmenovitě uveden pouze Josef Winterhalder ml., což je také první přímá písemná zmínka o jeho působení v Maulbertschově dílně.²¹

²⁰ K problematice barokních skic viz BUSHART, B.: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 15, 1964, s. 145-176; KLESSMANN, R. (ed.): *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert. Symposium aus Anlaß der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28. – 30. 3. 1984*. Braunschweig 1984; KRATINOVÁ, V.: *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*. [Kat. výst.] Praha : Národní galerie v Praze, 1986; PREISS, P.: *Václav Vavřinec Reiner 1689 – 1743. Skici – kresby – grafika*. [Kat. výst.] Praha : Národní galerie v Praze, 1991; SLAVÍČEK, L.: Skici a kresby v díle Felixe Iva Leichera. In: VLNAS, V.

– SEKYRKA, T. (ed.): *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury. K 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, s. 290-301; MEINE-SCHAWÉ, M. – SCHAWÉ, M.: *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*. München 1998; VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2); DACHS-NICKEL, M.: Es muss nicht immer Maulbertsch sein! Die Ölskizzen und ihre Zuschreibungsproblematik. In: HUSSLEIN-ARCO, A. – KRAPF, M.: *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie*. [Kat. výst.] Wien : Belvedere, 2009, s. 93-107.

²¹ K fungování Maulbertschovy malířské dílny srov. DACHS, M.: Der Maler Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) als künstlerischer Unternehmer. In: POLLEROB, F. (ed.):

Maulberstchova manželka Barbara svého manžela také na cestách za prací doprovázela, což mimo jiné dokládá jejich společná účast jako kmotrů dítěte jednoho znojemského řemeslníka 20. září roku 1765, tedy pravděpodobně ještě během prací pro loucké premonstráty.²² Ukončení Maulbertschových prací na zámku v Halbturnu v Burgenlandsku bylo dosavadní literaturou kladeno do roku 1765, dochovaná korespondence mezi Maulbertschem a křížovníky však dokazuje, že práce na této zakázce probíhala ještě v počátečních měsících roku 1766 a měla být dokončena do dubna téhož roku. Teprve po tomto datu mohl Maulbertsch začít s pracemi na Hradišti.

Prvotní přípravnou práci, tedy kresebný rozvrh malby v kopuli, lze ztotožnit s perokresbou ze sbírek vídeňské Albertiny (inv. č. 24 241), která byla v nedávné době označena za Winterhalderovu kopii podle Maulbertschova originálu [Obr. 3].²³ Přes jistou podobu s kreslířským projevem Josefa Winterhaldera ml., od kterého se však specifickými detaily odlišuje, ji můžeme přiřknout Maulbertschově ruce.²⁴ Další část přípravných prací, charakterizovaných v korespondenci jako „*Den Haupt=theil der Scützzen*“, měl malíř přinést při své osobní návštěvě proboštství. Množné číslo v textu dává tušit, že Maulbertsch dodával více skic s rozpracovanými částmi zadané malby. Použití papíru jako podložky pro olejové skici objasňuje poslední, již zmíněný, zachovaný Maulbertschův list adresovaný manželce, ve kterém ji přesně instruuje: „*Du must auch alle öhl farben in Plotern Reyben lassen, damit ich solche zum Scützzen auf znaym nehmen kan.*“ To ukazuje nejen na zatím neznámou roli malířovy manželky v provozu jeho dílny, ale také na fakt, že



4. Olejová skica „Nalezení sv. Kříže“, Franz Anton Maulbertsch, 1766. Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně.

připravené barvy měly být použity ve Znojmě při vytváření skic. Je tedy evidentní, že Maulbertsch alespoň část svých skic vytvářel až přímo na místě zakázky. Nevíme však, jestli se tak dělo za dohledu objednavatele, nebo zda byly skici připraveny malířem těsně před jejich prezentací. Je proto pravděpodobné, že mohl na cestách dávat před běžným plátnem přednost právě papíru, který byl daleko skladnější a pro transport vhodnější. Stejně tak lze vysvětlit i menší rozměry těchto olejových prací na papíře.²⁵ Papír jako podložka pro skicu nebyl ovšem pro barokního malíře neznámým materiálem a používali ho nejen nizozemští malíři pobývající v Itálii, například Peter Paul Rubens, jemuž papír dovozoval volnější rukopisný přednes.²⁶ Ve střední Evropě

Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich. Petersberg 2004, s. 201-218; DACHS, M.: ... pro decoratione Ecclesiae Mühlfraunensis. Úvahy nad datováním a dějinami motivů nástropních fresek v poutním kostele v Dyji. In: WÖRGÖTTER, Z. – KROUPA, J. (ed.): *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*. Brno 2005, s. 63-77; DACHS, M.: Franz Anton Maulbertsch und seine Mitarbeiter: Arbeitsteilung und Werkstattstruktur im Bereich der Wandmalerei. In: MADL, M. – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M. – WÖRGÖTTER, Z. (ed.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the Conference*. Praha 2007, s. 67-72; VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 31-53.

²² Srov. VALEŠ, T.: Migration und Integration. Künstler im frühneuzeitlichen Znaim – ihre Herkunft und Arbeitsreisen (v tisku).

²³ DACHS 2003, c. d. (v pozn. 15), I. sv., s. 86-87.

²⁴ Winterhalderovy kresby jsou více propracovány, jak schematickejší kresby Franze Antona Maulbertsche. Winterhalder navíc u všech kreseb vedených jakoby jemnější linkou propůjčuje jednotlivým postavám charakteristické typy tváří ze svého repertoáru.

²⁵ Například práce na papíře „Nalezení sv. Kříže“, olej, papír – adjustováno na plátně, 32 × 44,3 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1037; srov. také pozn. č. 27.

²⁶ K Rubensovým skicám srov. zejména HELD, J. S.: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue 1-2*. Princeton (NJ) 1980.



5. Olejová skica „Adorace sv. Kříže“, Josef Winterhalder ml., 1766. Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně.

papír používal například Franz Sigrisť nebo Martin Johann Schmidt, zv. Kremser Schmidt.²⁷ Skici byly nezdědká dodatečně adjustovány na plátno, případně na dřevo, které zvětšovalo jejich „životnost“. Plátno pak bylo použito spíše na definitivní modello určené pro objednavatele, a pochopitelně pro sběratelsky oblíbené pseudoskici a *ricorda*.

Ve vztahu k Hradišti sv. Hypolita byla donedávna známa, kromě výše zmíněné kresby, ještě dvojice olejových skic na papíře ze sbírky Moravské galerie v Brně [Obr. 4, 5].²⁸ Obě práce prošly složitou atribuční historií, přičemž skicu „Nalezení sv. Kříže“ lze stále považovat za autentickou Maulbertschovu práci, která se svým malířským podáním zásadně odlišuje od druhé skici zachycující kompozici se

světci. Tu můžeme i přes dřívější připsání Franzi Antonu Maulbertschovi rozhodně přisoudit ruce Josefa Winterhaldera ml. Ne zcela zvládnutá snaha pojmout světelné aranžmá jako na druhé dochované skice, obličje postav, ale především práce s barevnou vrstvou, jejíž lehké pasty tvoří jednotlivé části postav, jasně ukazují na malířskou tvorbu Josefa Winterhaldera ml. Navíc právě v této části nástěnné malby lze najít Winterhalderův prokazatelný rukopis (například v postavě sv. Antonína Paduánského), který hledat v dalších jejích částech je vesměs spekulativní. To by mohlo také vysvětlovat, proč si prostřednictvím drobné olejové práce zachytil právě tuto její část.

S výmalbou presbytáře proboštského kostela nepochybně souvisí kresba, na kterou bylo poprvé upozorněno v roce 1960, jež se dnes nachází v soukromém majetku [Obr. 6].²⁹ Její výtvarné podání, využívající proměnlivé lavírování, až subtilní zvládnutí detailů a měkce kreslená linka, odkazují jednoznačně k oeuvru Maulbertschova nejvěrnějšího scholara. Použité kreslířské prostředky se blíží Winterhalderově kresbě, vytvořené podle kompozice Giambattisty Piazzetty „Vize sv. Filipa z Neri“, která se před rokem 1945 nacházela v opavské sbírce Dr. Kurta Augusta Lassmanna.³⁰ Kresba zachycuje nejspíše původní Maulbertschovu skicu k celkovému řešení malby v presbytárii kostela sv. Hypolita, ale je také možné, že se jedná o alternativní, „konkurenční“ Winterhalderův návrh, kterým se snažil mladý malíř u potencionálního budoucího objednavatele prosadit. Tuto tezi podporuje také nález původních Winterhalderových kreseb zamýšlených jako návrhy

²⁷ Srov. PREISS, P.: Der Barockmaler Franz Sigrisť in der Pra-ger Nationalgalerie. In: *Alte und moderne Kunst*, 8, 1963, č. 69, s. 12-17; MATSCHE-VON WICHT, B.: *Franz Sigrisť (1727 – 1803). Ein Maler des 18. Jahrhunderts*. Weissenhorn 1977; ROSSACHER, K.: *Vision des Barock. Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts*. [Kat. výst.] Salzburg : Barockmuseum, 1983, s. 416-417; FEUCHTMÜLLER, R.: *Der Kremser Schmidt 1718 – 1801*. Innsbruck 1989.

²⁸ „Adorace sv. Kříže“, olej, papír na kartonu, 35,4 × 44, 6 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1036. Obě skici vztahující se k Hradišti získány roku 1960 z brněnské sbírky Mojmirá Helcelety; k atribucím srov. DACHS 2003, c. d. (v pozn. 15), I. sv., s. 86-88; WÖRGÖTTER, Z. – HINDELANG, E. (ed.): *Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren. Ausstellungsführer*. [Kat. výst.] Langenargen : Museum Langenargen,

2006, s. 34, kat. č. 9 a s. 37, kat. č. 15; SLAVÍČEK 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 310, č. kat. G 3.

²⁹ Lavírovaná perokresba na papíře, 169 × 195 mm. Umělecký obchod ve Vídni; srov. GARAS 1960, c. d. (v pozn. 15), s. 221, č. 277, obr. 271 (F. A. Maulbertsch, kresba k neznámé nástropní malbě, 1772 – 1773). 26. března 2004 prodáno jako dílo Josefa Winterhaldera ml. (atribuce Moniky Dachs v závislosti na kresbě související s freskou v kopuli kostela sv. Hypolita) na aukci *Altmeisterzeichnungen, Druckgraphik bis 1900, Aquarelle und Miniaturen*. Wien : Dorotheum, 2004, lot. 56. Souvislost kresby s malbou v presbytárii tohoto kostela zde nebyla rozpoznána. Viz také VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 48.

³⁰ Ibidem, s. 52.



6. Apokalyptický beránek na knize s pečeti, Josef Winterhalder ml., 1766, kresba. Soukromý majetek. Repro: *Altmeisterzeichnungen...*, c. d. (v pozn. 29).

pro obrazy určené pro křížovníky.³¹ Proti konečné podobě realizované nástěnné malby je v kresbě nejpatrnější rozdíl ve vypuštění levé repusoárové postavy skloněného adorujícího anděla, která byla nahrazena postavou andělka s praporem v ruce. Kresba je také jedním z dokladů „putování“ jednotlivých malířských motivů ve Winterhalderově tvorbě. Ten postavu adorujícího anděla použil také například o deset let později při výmalbě presbytáře v klášterním kostele sv. Petra a Pavla v Rajhradě u Brna (1776), tedy typově stejného prostoru jako na Hradišti sv. Hypolita. Postava anděla, inspirovaná tvorbou Paula Trogera, je zde pouze zrcadlově otočena a jinak poměrně věrně odpovídá *ricordu* nezachované hradištské skici, případně původní Winterhalderově kresebné práci.

³¹ Kresby budou publikovány ve studii zaměřené na závěsná plátna určená pro proboštsví sv. Hypolita a křížovnické fary v okolí Znojma, připravované pro časopis *Opuscula historiae artium*.

³² MZA Brno, fond E 44 – Křížovníci Znojmo, kart. 2, inv. č. 615, sign. VII C1, fol. 17. Viz také oslavná řeč SVĚTECKÝ, I.: *Große Stütze und Zierde... Joannes Nepomucenes Strzecha...* Znamy 1775, nepag.: „Du hast dein haus rühmlich gezieret; und wenn ich von dieser Zierde schweigen sollte, wurden jene Steiner reden, die deine Sorgfalt vor den Orden zusammen getragen, entweder neue Gebäude aus dem Grund herzustellen, oder demwärtige Gotteshaus, in

V dubnu roku 1766, kdy pokračovala jednání o výzdobě chrámu, byl také ustanoven nový probošt Jan Nepomuk Strzecha (14. dubna 1766), kterého císařovna ve funkci potvrdila až 21. června téhož roku. Strzecha byl zároveň v oslavném tisku z roku 1775 uváděn jako hlavní iniciátor zvelebení křížovnického chrámu.³² Z dochované korespondence mezi Hradištěm a Prahou je zřejmé, že se o průběh zakázky staral také křížovnický administrátor Jan Nepomuk Gronner pravidelně informující, prostřednictvím korespondence, velmistra v Praze o postupu prací.³³ V období mezi úmrtím probošta Hauera a Strzechovým dotažením celé zakázky došlo také nejspíše ke změně zamýšleného konceptu výzdoby, tak ji zachycuje již zmíněná kresba z vídeňské Albertiny, kdy ve výsledné malbě byla ve skupině světců nahrazena sv. Anežka Římská Anežkou Českou, přidána postava sv. Hypolita a naopak vypuštěna postava sv. Jana Křtitele. Současně probíhalo s malířem neméně náročné jednání ohledně dodávky oltářních pláten pro proboštský chrám, do kterého Maulbertsch nakonec dodal hlavní oltářní obraz s námětem Apoteózy sv. Hypolita a Josef Winterhalder ml. dvojici obrazů pro boční oltáře s námětem sv. Jana Nepomuckého a Vyučování Panny Marie.³⁴ Výzdoba chrámového interiéru tak byla dokončena před slavnostním vysvěcením 19. října 1766, kterého se ujal znojemský děkan a premonstrát z Louky Ludwig Ehenger.³⁵

II. Fiducia in cruce Christi

Úcta ke Kristovu kříži měla ve střední Evropě značnou oblibu již od středověku. Když se posléze stala úcta k tomuto posvátnému dřevu jednou z důležitých součástí rakouské barokní zbožnosti (*Fiducia in cruce Christi*), označovaná jako *Pietas Aus-*

welchem ich wirklich rede, wie es seine jetzige schöne Zierde von deiner Hand überkommen...“

³³ K dodávkám oltářních pláten srov. VALEŠ 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 17-19. Detailnější informace k průběhu prací poskytně až budoucí detailní analýza latinské korespondence mezi Znojmem a Prahou.

³⁴ VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 39-42.

³⁵ HANA VSKÁ 1952, c. d. (v pozn. 15), s. 59-60, pozn. č. 15.

triaca, nebylo pochyb o tom, že bude téma sv. Kříže reflektováno nejen v námětech oltářních pláten, ale také monumentálních nástěnných maleb. Uctívání a oddanosti kultu sv. Kříže byla věnována císařským dvorem velká pozornost, především z důvodu ideového sepjetí nejen s císařem Konstantinem, ale také Karlem Velikým a posouval členy Habsburského rodu do roviny nositelů jejich odkazu.³⁶ Vizualně konstituovaný kánon zobrazení legendy o Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou, většinou předznamenával definitivní podobu daného uměleckého díla. Pro moravské prostředí bylo zvláště důležité hlavní oltářní plátno v kostele brněnských kapucínů vytvořeného Joachimem von Sandrart (1653), které bylo příkladem úcty ke sv. Kříži, a také vzhledem k přítomnosti kryptoportrétu císařovny Eleonory poctou této zbožné donátorce.³⁷ Sám Maulbertsch, přibližně o století později, vytvořil v širším časovém horizontu několik maleb věnovaných právě legendě spjaté s tímto symbolem Kristova utrpení. Pro Hradiště sv. Hypolita je v tomto případě podstatná výzdoba kostela Nanebevzetí Panny Marie v Heiligenkreuz-Gutenbrunn, kde je výjev na klenbě věnovaný Nalezení sv. Kříže pro hradišťskou malbu jakýmsi předobrazem. Není jen „pouhou“ ilustrací známého příběhu o nalezení posvátné relikvie, ale spíše její oslavou. Orientace scény a zvláště postavy sv. Heleny směrem k potencionálnímu recipientovi, tedy divákovi, je především výzvou k jejímu následování a následování samotného Krista. V dalších letech malíř téma využil v konvenčně pojaté malbě

vsazené do menšího oválného pole tvořícího součást nezachované malířské výzdoby kostela sv. Jakuba v rakouském Schwechatu (1764).³⁸ Maulbertsch se k námětu vrátil ještě v pozdějším období své tvorby (1784), kdy dodal monumentální oltářní plátno do farního chrámu Nalezení sv. Kříže v Doubravniku, v němž jakoby navázal na Sandrartův brněnský oltářní obraz, kterému se blížil nejen temnosvitným podáním, ale také kompozičně, a to především v kresebném návrhu dochovaném ve sbírce budapešťského Szépművészeti Múzea.³⁹

Hradiště sv. Hypolita spolu s nástěnnou malbou v Heiligenkreuz-Gutenbrunn tedy představují svébytné pojetí zobrazení tohoto námětu, které však bylo v případě Hradiště ještě doplněno o specifické ikonografické aspekty, k nimž můžeme najít paralely také u dalších nástěnných maleb s tímto námětem. V prstenci kopule se před divákem rozehrává děj spojující legendu o Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou s příběhem rytířského Řádu křížovníků s červenou hvězdou a jeho působení na Hradišti sv. Hypolita. Tématika sv. Kříže není v ikonografii rytířských řádů poměrně nic výjimečného a obzvlášť u křížovníků s červenou hvězdou se těší značné pozornosti.⁴⁰ Křížovníci věnovali své řádové legendě a kultu sv. Kříže nezměrnou pozornost, která se odrážela zejména ve specifických ikonografických náplních výzdobných prvků jejich staveb. Klíčovou roli zde pak plnil pražský chrám sv. Františka Serafinského, který v mnoha ohledech sloužil právě jako vzor řádové ikonografie.⁴¹ Ústřední motiv malby

³⁶ Viz CORETH, A.: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien 1982.

³⁷ PREISS, P.: „SOLA EST INVICTO CAESARE DIGNA“. Úvahy o Sandrartově Nalezení sv. Kříže v brněnském kapucínském kostele. In: *Opuscula historiae artium*, F 40, 1996, s. 59-71. Dále k ikonografii sv. Kříže viz LUDVÍK, M.: Kult dřeva kříže vůbec a zvláště v Ryt. řádu křížovníků s č. hv. In: *Od Karlova mostu*, 1, 1928, s. 175-179; [ANONYM]: Křížovnícké proprium ve výtvarném umění. In: *Od Karlova mostu*, 1, 1929, s. 50-54, 86-91; OS, H. W. van – JÁSZAI, G.: Kreuzlegende. In: KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie II*. Freiburg im Breisgau 1970, s. 642-648; WIEGEL, K. A.: *Die Darstellungen der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca*. Köln 1973; PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1); HEUSSLER, C.: *De Cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung. Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*. Paderborn 2006.

³⁸ DACHS 2003, c. d. (v pozn. 15), I. sv., s. 82-84.

³⁹ GARAS, K.: *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*. Budapest 1980, č. kat. 45; E. A. [ECSÉDY, A.] In: JÁVOR, A. – SLAVÍČEK, L. (ed.): *Késő Barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) és Josef Winterhalder (1743 – 1807)*. [Kat. výst.] Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 191-192, č. kat. I.56.

⁴⁰ PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1).

⁴¹ Ibidem; srov. také WOJTYLA, A.: „Hoc signum erit in coelo“. On the Iconographical Programme of the Church of the Knights of the Cross with the Red Star by Charles Bridge in Prague. In: *Umění / Art*, 58, 2010, č. 2, s. 102-122.



7. Apokalyptický beránek na knize s pečeti, Franz Anton Maulbertsch, kostel sv. Hypolita, Hradiště sv. Hypolita/Pölsenberg u Znojma, 1766, klenba presbytáře. Foto: M. Mádl.

Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou je odvozen od příběhu, jak jej podává *Legenda Aurea*.⁴² Císařovna při své cestě do Svaté země poručila Židu jménem Jidáš, aby ji pomohl na Golgotě sv. Kříž nalézt, ten však nechtěl umístění sv. Kříže prozradit. Císařovna ho tedy nechala vhodit do vyschlé studny, aby ho donutila promluvit. Jidáš se nakonec podvolil a vykopal tři kříže, ale pravý kříž rozpoznat nedokázal. V legendě jsou uvedeny tři verze jak byly kříže rozlišeny. Podle první rozpoznala císařovna kříž podle připevněného nápisu, podle druhé nechal arcibiskup Makarios přiložit na kříž napůl mrtvou ženu a podle třetí Jidáš přiložil ke kříži mrtvého mladíka, který se poté probudil k životu.

Z pohledu diváka jsou vizuálně nejvýraznější dvě postavy obklopující kříž, umístěné na kamennou

zídku do středu oblačného shluku, vpravo je to císařovna Helena, oděna v bohatě zdobeném šatu a obklopena zářivou aureolou. Po její pravici stojící bělovlasý a bělovousý muž, oděný v mohutném rouchu církevního hodnostáře, je biskup Makarios gestikulující směrem k ležící postavě polomrtvé ženy, která byla po přiložení posvátného kříže probuzena opět k životu. Císař Konstantinus, který byl v minulosti v literatuře s Makariem zaměňován, je zde zpřítomněn prostřednictvím zlatě zářícího kříže, umístěného na modré obloze vlevo od hlavní scény, který je obklopen latinským nápisem „*In hoc signo vinces*“ [Obr. 7]. Toto znamení spatřil císař na

⁴² VORAGINE, J. de: *Legenda Aurea*. Praha 1984, s. 175-181 (překlad V. Bahník).



8. Nalezení sv. Kříže, kostel sv. Hypolita, Hradiště sv. Hypolita/Pöhltenberg u Znojma, Franz Anton Maulbertsch, 1766, detail. Foto: M. Mádl.



9. Nalezení sv. Kříže, kostel sv. Hypolita, Hradiště sv. Hypolita/Pöhltenberg u Znojma, Franz Anton Maulbertsch, 1766, detail se světcí. Foto: M. Mádl.

nebi v předvečer bitvy s barbary u řeky Dunaje a povzburzen jím nechal vyrobit kříž dřevěný, který byl nesen při vítězné bitvě před vojskem.⁴³ Symboliku kříže, utrpení Krista a Božskou trojjedinost podtrhuje přítomnost všech tří božských osob – holubice Ducha Svatého, obklopená zlatým jasmem napájejícím špatně znatelnou zářící postavu zmrtvýchvstalého Krista s vizuálně akcentovanými ranami po hřebec na ruku a vyzařujícím směrem k postavě Boha Otce umístěné v lucerně kopule osvětlené čtveřicí samostatných oken. Zobrazení Kristových ran navazuje na úctu k Bolestnému Kristu nesoucímu výrazný eucharistický podtext a výzvu ke svému následování (*imitatio*). Podstatu a důležitost Kristovy oběti stvrzuje přítomnost Ecclesie po jeho pravici, s jejími tradičními atributy, tiárou, kalichem s hostií, žezlem a knihou nesoucí nápis „*Evangelium*“, symbolizující, že tato oběť je vyvrcholením „dobré zvěsti“. Výjev s císařovnou doplňuje scéna zachycená na jedné ze skic v majetku Moravské galerie v Brně.⁴⁴ Určení tohoto výjevu se v literatuře také liší, například Vlasta Kratinová ji považuje za nalezení dalšího kříže, a to

pravděpodobně kříže, na kterém zemřel Dismas, zatímco Ivo Krsek ji ponechává označení „Nalezení sv. Kříže“ bez dalšího významového komentáře.⁴⁵ Monika Dachs pracuje s touto scénou jako se zkoušením pravosti kříže, ale pravděpodobnější se zdá varianta, že jde o scénu, ve které dochází vytažení dřeva kříže z jámy a to snad za přítomnosti Žida Cyriaka.⁴⁶

Pravou část hlavního výjevu tvoří scéna s rytíři a jezdcem na bílém koni [Obr. 9]. Na první pohled nás zaujme zcela jistě postava křížovníckého probošta oblečeného v kabátci, kalhotách a plášti sladěnými do světlejších odstínů šedé, s gestem pravé ruky na hrudi a levou rukou opřenou v bok. Probošt je přepásán drahocenným pásem, na nohou má vysoké hnědé kožené boty, u pasu má zavěšen meč a na levé části jeho pláště můžeme vidět výraznou červenou hvězdu, odkazující na jeho příslušnost ke křížovníckému řádu [Obr. 10].⁴⁷ Individuálně profilovaná tvář s výrazným obočím a knírem, směřující svůj pohled směrem ke sv. Kříži, ukazuje na autentické rysy tváře, které lze ztotožnit s tváří zemřelého probošta Jana Jiřího Hauera.⁴⁸ Druhá rytířská postava

⁴³ Ibidem, s. 177.

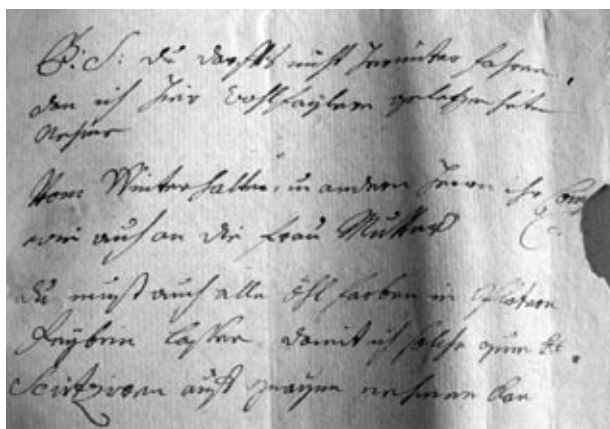
⁴⁴ Viz pozn. č. 27.

⁴⁵ KRATINOVÁ, V.: *Baroko. Stálá expozice starého umění*. Brno 1992, nepag., č. 32; KRSEK, I. – KUDĚLKA, Z. – STEHLÍK, M. – VÁLKA, J.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Brno 1996, s. 508, č. 228.

⁴⁶ VORAGINE 1984, c. d. (v pozn. 42), s. 180; DACHS 2003 I, c. d. (v pozn. 15), s. 91; PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 108.

⁴⁷ Na přípravné kresbě je na plášti probošta nakreslena i šesticípá hvězda.

⁴⁸ V majetku Rytířského řádu křížovníků s červenou hvězdou se nachází nedatovaný portrét probošta Jana Jiřího Hauera.



10. Dopis manželce Barbaře, Franz Anton Maulbertsch, 1766, detail. Národní archiv Praha. Foto: T. Valeš.

byla literaturou vždy považována za dalšího člena křižovnického řádu.⁴⁹ Nicméně rytíř je oblečen do kovově zbarveného pancíře a na jeho hrudi vidíme výrazný bílý maltézský kříž. Na nohou má nad kolena nataženy žluté punčochy a stehna mu zakrývá část jeho krémově zbarveného pláště. Svou pravou rukou v béžové rukavici se opírá o meč, zatímco levou ruku má opřenu v bok podobně jako probošt po jeho levici. Hlava je ozdobena širokým kloboukem s modrým pírkem a sleduje nehybnou ženou u paty kříže.

Scéna byla dříve dešifrována, v závislosti na chrámu v pozadí celého výjevu, jako část příběhu, vztahujícího se k původu křižovnického řádu, jenž byl odvozován jako původ většiny ostatních rytířských řádů, ve Svaté zemi.⁵⁰ Jako křižovnický znak měl být důsledně používán nejprve liliový kříž a posléze kříž maltézský, nicméně červené barvy a vždy doplněný o stejně barevnou šesticípou hvězdu. A to zejména pro odlišení křižovníků s červenou hvězdou od dalších rytířských řádů, především Řádu maltézských rytířů.⁵¹ Druhou postavu tedy můžeme bezpochyby považovat za maltézského rytíře, čímž se nám otvírá

také nový prostor k interpretaci dané části výzdoby. Scéna v pozadí zachycující spíše boj, může odkazovat na jeden z hlavních důvodů existence rytířských řádů, a to ochranu Božího Hrobu v Jeruzalémě, jenž mimo jiné výrazně připomíná svou formou stavbu v pozadí. Také může jít o příběh ze života císaře Konstantina, spojený s vítěznou bitvou nad Maxentiem u Milvijského mostu na severu Říma roku 312. Tento výjev měl být ostatně také součástí výzdoby prvního domnělého řádového příbytku v Čechách u kostela sv. Jiří v Hloubětíně.⁵² Maltézský a křižovnický řád spojuje kromě tradice, místa původu a podobného znaku také společná úcta ke sv. Kříži, což může být i jednou částí odpovědi na otázku po příčině přítomnosti maltézského rytíře v tomto „historickém“ výjevu. Nicméně se nabízí možnost, že onen maltézský rytíř je přímým odkazem na již zmiňovaného zemřelého litoměřického biskupa Mořice Adolfa Karla, vévody ze Sachsen-Zeitz, ježmu nakonec paradoxně křižovníci vděčili za finance k přestavbě a zvelebení své svatyně a jenž se také sám nechával portrétovat se znakem maltézských rytířů.⁵³ Bílý maltézský kříž nese na žlutém praporu také jezdec na bílém koni v pozadí scény, jenž patří také mezi oblíbené Maulbertschovy motivy, a kterého prakticky ve stejné podobě použil o několik let později také Josef Winterhalder ml.⁵⁴ Specifičností zobrazeného maltézského rytíře je například pohled, neupírající se směrem ke kříži, ale ke scéně s mrtvolným tělem, které bylo právě prostřednictvím kontaktu s křížem probuzeno opět k životu nebo jeho pozice, kdy stojí přeci jen o stupínek výše než sám probošt, kterého ve svém odchodu ze světa o několik let předešel. V blízkosti této ctihodné relikvie se tedy na nástěnné malbě setkávají dva dávní, již zemřelí přátelé, biskup Mořic a hradištský probošt Jan Jiří Hauer, pohřbení v hrobce právě pod tímto chrámem. Jde zde tedy o jistý způsob „aktualizace“ příběhu Nalezení sv. Kříže, právě prostřednictvím

I přes rozsáhlé přemalby je podoba portrétované s postavou na nástěnné malbě více než zřejmá. Za zpřístupnění portrétu děkuji PhDr. Marku Pučálíkovi O.Cr.

⁴⁹ PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 108 – zde uvedeno, že jde o křižovnického velmistra. HABERDITZL 2006, c. d. (v pozn. 15), s. 236 – zde uveden jako komtur.

⁵⁰ PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 108.

⁵¹ BUBEN 2004, c. d. (v pozn. 1), s. 133.

⁵² PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 38.

⁵³ Viz VLNAS, V. In: SLAVÍČEK 1994, c. d. (v pozn. 5), s. 37, č. kat. 15.

⁵⁴ Srov. VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 77-87; DACHS-NICKEL 2009, c. d. (v pozn. 20), s. 101-102.

přítomnosti výše zmíněných osob. To, že tento případ není jediný, dokazuje například nástěnná malba v kostele sv. Hedviky v Lehnickém Poli/Wahlstatt, kterou provedl Cosmas Damian Asam (1686 – 1739) v roce 1733, kde je v této scéně přítomen například císař Leopold I., Karel VI., a také opat břevnovsko-broumovský Otmar Zinke.⁵⁵ Obdobný případ, dokonce z křížovnického prostředí, dokumentuje nástěnná malba Jana Ezechiela Vodňanského (1673 – 1758) v křížovnickém kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mořice v Řevnicích (1751 – 1752), kde je u stejné scény zobrazen například císař František Štěpán Lotrinský s císařovnou Marií Terezií.⁵⁶

Druhou část kopule vyplňuje malba s výjevem tvořeným uskupením světců, zachycená na Maulbertschově olejové skice.⁵⁷ Scénu tvoří trojúhelníková kompozice, v jejímž levém rohu se nachází postava sv. Jiří, držícího v levé ruce prapor, zatímco se jeho pravice vztahuje k vrcholu tvořeným postavou sv. Hypolita [Obr. 8]. Pravá část je tvořena sv. Antonínem Paduánským, doplněná postavou sv. Anežky Přemyslovny, která dává přítomnému žebrákovi almužnu. Sv. Jiří je učen atributem draka mrtvolně ležícím pod světcovou pravou nohou a jeho postava je oděna do žlutozeleného oděvu rytíře a zvýrazněna bohatě řasenou rudou drapérií přes rameno a modrými nohavicemi. Sv. Hypolit je znázorněn na oblaku v brnění římského vojáka s vavřínovým věncem na hlavě, výrazným modrým pláštěm a s palmovou ratolestí jako symbolem mučednictví v rukou. Další postavou je sv. Anežka Česká, která sice v době provedení malby nebyla oficiálně svatořečena, ale v prostředí křížovnického řádu jí byla úcta prokazována odnepaměti. Ne však jako zakladatelce, ale díky barokní historiografii spíše jako osobě, jež uvedla řád

do Čech, a která ho vždy podporovala.⁵⁸ Zde klečí v řeholním rouchu klarisek, na kterém má zavěšen růženec, hlava zdobená korunou poukazuje na její královský původ a v náruči přidržuje pravou rukou dřevěný krucifix s korpusem Krista a lilii, jako odznak své nevinnosti. Levicí dává almužnu žebrajícímu chudákovi s obvázanou hlavou, načež pro akt tohoto milosrdenství můžeme najít oporu ve slovech jejího životopisce: „*Vůči úplně nuzným byla plna milosrdenství a štědrosti. [...] Sama hladověla a jiné živila a v tváři bledá od postu, hladem jiných se trápila.*“⁵⁹

Již Franz Martin Haberditzl naznačil, že sv. Jiří je osobním patronem a zároveň tedy jistým odkazem na probošta Jana Jiřího Hauera a také přítomnost dalších postav byla vykládána poměrně tradičně.⁶⁰ Sv. Hypolit a sv. Antonín Paduánský mimo jiné představují světce jimž jsou zasvěceny oba kostely na Hradišti, tedy nejen proboštský chrám sv. Hypolita, ale i farní chrám sv. Antonína Paduánského, zbudovaný roku 1662 jeho velkým citelem proboštem Tomášem Korneliem de Schlessin (proboštem 1653 – 1675).⁶¹ Při tomto chrámu bylo také založeno náboženské bratrstvo, jehož členy byli kromě členů řádové komunity, místních poddaných, také významné osobnosti ze Znojma, Brna či přímo Vídně.⁶² Spojovací článek mezi oběma světci, tedy „chrámy“, zde potom tvoří sv. Anežka Česká, která jako podporovatelka křížovnického řádu symbolizuje oba dva jejich stavebníky. Na zmiňované kresbě z vídeňské Albertiny, zachycující jeden z původních návrhů freskové výzdoby, můžeme také najít postavu sv. Jana Křtitele, který byl jak druhým patronem probošta Hauera, tak také patronem rytířských řádů obecně.⁶³ Nástěnnou malbu v kopuli doplňuje, kromě dekorativních maleb iluzivní architektury na stěnách tamburu a oltářních pláten,

⁵⁵ BUSHART, B. – RUPPRECHT, B. (ed.): *Cosmas Damian Asam (1686 – 1739). Leben und Werk.* München 1986, s. 258-260.

⁵⁶ MÁDL, M.: Heligenkreuz-Gutenbrunn – Rajhrad – Řevnice: Tři výjimky z pravidel nástěnné malby. In: VOLRÁBOVÁ, A. (ed.): *Verba Volant, Scripta Manent. Příspěvky z kolokvia o kresbě a grafice Anně Rollové k narozeninám.* Praha 2006, s. 21-22.

⁵⁷ Viz pozn. č. 27.

⁵⁸ Srov. např. POLC, J.: *Anežka Přemyslovna.* Praha 1988; KYBAL, V.: *Svatá Anežka Česká.* Brno 2001; PUČALÍK 2003, c. d. (v pozn. 1), s. 98-101.

⁵⁹ Citace dle POLC 1988, c. d. (v pozn. 58), s. 90.

⁶⁰ Srov. např. HABERDITZL 2006, c. d. (v pozn. 15), s. 236.

⁶¹ BUBEN 2004, c. d. (v pozn. 1), s. 144.

⁶² Srov. Kniha členů bratrstva sv. Antonína Paduánského. – MZA Brno, fond E 44 – Křížovníci Znojmo, kart. 2, inv. č. 111, sign. I B2/1c.

⁶³ HABERDITZL 2006, c. d. (v pozn. 15), s. 236.

také ve smlouvě sjednaná výmalba stropu presbytáře, s níž bezpochyby souvisí již zmíněná kresba prošlá vídeňským Dorotheem. V centru malby se nachází andílky obklopený beránek ležící na zavřené knize se sedmi pečetěmi. Přítomnost apokalyptického Beránka je nejen upomínka na Poslední soud nebo symbolickým zobrazením vítězného zmrtvýchvstalého Krista, ale také připomíná transfigurační proces odehrávající se v presbytáři během eucharistické proměny v rámci bohoslužby.⁶⁴ Tím je malba v plném souladu s funkcí tohoto liturgického prostoru, tak jak to máme doloženo i u dalších sakrálních barokních staveb.⁶⁵

Přestavbou proboštského chrámu sv. Hypolita, završenou nástěnnou malbou Franze Antona Maulbertsche, vyvrcholilo snažení křížovníckých proboštů o důstojnou prezentaci řádu v rámci Znojma a jeho okolí. Centrálně koncipovaná stavba viditelná i z větší vzdálenosti, se neodvolávala jen na svůj pražský vzor chrámu sv. Františka Serafinského, ale svým zasazením do přírodního charakteru místa jakoby evokovala chrámovou stavbu ze Svaté země, ve které hledali barokní řádoví historiografové původ prvotního špitálního bratrstva. Stavba však měla i jistý memoriální charakter.⁶⁶ Hrobka umístěná pod chrámem ukrývala ostatky křížovníckých proboštů a také zesnulého litoměřického biskupa Mořice Adolfa Augusta Karla. Souhra několika náhod umožnila pojmout nástěnnou malbu nejen jako oslavu sv. Kříže, který představoval pro křížovníky klíčovou relikvii, či „pouhou“ řádovou reprezentaci nebo přesněji sebezprezentaci, ale také jako memorii dvou pozoruhodných osudy spojených prelátů, kteří svými životy představovali dvě rozdílné církevní instituce samého sklonku barokní éry.

⁶⁴ Srov. MILTOVÁ, R.: „Historische Erklärung der Kirchenmahlerey in Mühlfraun“. Ikonografický program nástěnných maleb poutního kostela v Dyji. In: WÖRGÖTTER – KROUPA 2005, c. d. (v pozn. 21), s. 93.

⁶⁵ Ke spojení výzdoby s funkcí presbytáře srov. např. KARNER, H.: „Faciamus hic tria tabernacula“: Architektur und Deckenmalerei in der Klosterkirche in Rajhrad. In: MÁDL – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ – WÖRGÖTTER 2007, c. d. (v pozn. 21), s. 199-217; VALEŠ 2009, c. d. (v pozn. 2), s. 61-71.

⁶⁶ KROUPA, J.: Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní. In: KROUPA, J. (ed.): *V zrcadle stínů. Morava*

Archivní příloha⁶⁷

I. Smlouva mezi Johannem Georgem Hauerem proboštem na Hradišti sv. Hypolita a akademickým malířem Franzem Antonem Maulbertschem na výmalbu proboštského kostela sv. Hypolita na Hradišti u Znojma uzavřená 9. října 1765.⁶⁸

Moravský zemský archiv v Brně, fond E 44 – Křížovníci Znojmo, kart. 3, inv. č. 116, sign. I B2/9.

[fol. 1r]

Heüth unten Gessetzten Jahr, und Tag ist ein/ ordentlicher Contract, zwischen Ihro Hochwürden/ und Gnaden; dem Hochwürdig, in Gott andächtig,/ HochEdlgebohrnen, und Hochgelährten Herrn Herrn/ Johann Georg Hauer den heil[igen] Ritterlichen Creutz=/Ordens mit dem rothen Stern S[anc]ti. Hypolyti zu/ Pöltenberg bey Znaym, infulirten Probst, Vica/rium Generalem, Proto Notarium Apostolicum/ Juratum, und Praelaten in Marggraffthum Mähren./ An Einem; dann den WohlEdlgebohrnen Herrn/

Anton Maulbertsch Kay[serlich] Königl:[ichen] academischen Mahlern/ an andertem theil folgender maßen beredet, be-/liebet, und beschlossen worden, und zwar;/

Erstlich Verspricht eingangs Ermelter Kay[serlich] Königl[icher] academ[ischer]/

Mahler Herr Anton Maulbertsch die S[anc]ti Hypolyti ob den Pöltenberg befindliche neuerbauthe/ Kirchen Kuppel, und Sanctuarium, sambt denen/ Kuppel füßen, und übrigen ornament, Ver-/zierungen deren Fenstern und Gurten/ wie die skitzen ausweiset in Fresco zu mahlen/ und alle mühe seiner Kunst an zu wenden./ Dahingegen versprechen

v době baroka 1670 – 1790. [Kat. výst.] Rennes : Musée des beaux-arts de Rennes – Moravská galerie Brno, 2003, s. 72.

⁶⁷ Archivní prameny jsou transliterovány, zkrácená slova jsou rozepsána, škrtnutá slova jsou umístěna ve špičatých závorčích a původní řádkování je naznačeno lomítkem.

⁶⁸ Smlouva byla uveřejněna „in extenso“, ale s chybami ve čtení ve FISCHER, N. – FISCHER, G.: *Maurer, Kalk und Sand oder der Maler Franz Anton Maulbertsch. Materialien zu Leben und Werk 1724 – 1796.* Wien 1996, s. 63-64. Opis originálu smlouvy se nachází také v Národním archivu v Praze – fond Křížovníci s červenou hvězdou – generalát a konvent Praha, poř. č. 68, kart. 175, nefol.

S[eine] Hochwürden, und/ Gnaden denselben für seine Mühe, und/

Arbeith Neün Hundert Gulden Rein[isch] zu bezahlen./ Nebst diesen Ihme die Kost mit sich zu geben;/

[fol. 1v]

wie auch die Haußmanns Kost, und wohnung für/ noch andere zwey Persohnen, dann einen/ Mauerer, und Tagwerker zu halten. Zu/ mehrerer beglaubigung dessen ist beider-/

seithige Nahmens, und Pettshafft ferti-/gung. So geschehen Probstey

Pölten-/berg den 9^{ten} Octobris 1765.

L. S. Johann Georg Hauer Probst
M[anuprop]ria

Diese Quanttung(!) ist Richtig bezahlt
(?)⁶⁹ Vor mich bedankhe
Anton Maulbertsch

II. Konzept dopisu velmistra Jakuba Antonína Suchánka z Hradiště sv. Hypolita u Znojma adresovaného Franzi Antonu Maulbertschovi; dat. Hradiště sv. Hypolita, 7. března 1766.

Národní archiv Praha, fond Křižovníci s červenou hvězdou – generalát a konvent Praha, poř. č. 70-71, kart. 209, nefol. – sloha s koncepty.

WohlEdler und Kunstreicher
vielgeehrtester Herr [etcetera]

Wie mir nun nach Ableben/ des Herrn Probstens in Pel/tenberg alle Geschäfte (unter welchen aber die Besorgnus und/ Betreibung des Kirchen=Baues/ S: Hippolyti den vornehmsten/ Theil außmachet) Beygefallen;/ ich auch dem zwischen den Seel[i]gen/ H[errn] Probsten und Denenselben/ wegen Mahlung benannten/ Gottes Haußes eingegangenen/ Contract Beyzutretten keinen/ Anstand nehme; alß bleibet/ schon nichts anderes übrig, dann/ womit alleinig der Beförderung/ wegen die Höchsthöchste=baldige/ Veranstaltung getroffenen ein/folglich] die Skützen umb so schlei/niger Verfertiget, und zu/ weitherer meinigen Einsicht/ überschicket

werde; Sollten/ dieselben einen Anstandt tragen/ wienach solche Stützen an mich zu/ bringen? Können sich Selbte/ auch dießer Beschwehnus/ gantz leicht entschlagen, wenn/ solche meinen geist[lichen] H[errn]/ Brüdern bey S[ankt] Carl einge/händiget und durch selbe be/förderet würde. Dann In/ diesen beruhen meine <versichern wie nichts sehnlicher wünschen können> / Wünsche, <als> womit/ dieße Kirchen wenigstens was/ das immer derßelben betrifft/ in etwelchen Monathen, <gleicher-/massen es auch von Dero Seüben/ der Contract selbten erhaischet>/ zu Stande gebracht, und man/ in dem Gottesdienst nicht länger/ verhindert seyn in Völlige Rich-/tigkeit gestellet würde; an/ mir solle nichts ermanglen/ womit ich erfülle, <was> zu welchen ich der/ Way[len] contrahierenden H[errn] Probst/ einverstanden; und ich getröste/ mich von darumben einer bal-/digsten zuschriefft umb gantz/ gewies zu vernehmen, wann/ eigent[lich]⁷⁰ Deroselben Arbeith/ ihren Anfang gewinnen könne?/ Ubrigens aber da ich ein/ solches Dero kunstreichen/ Einsicht bestens anbefohlen/ zu haben Bitte, Verbleibe/ meines vielgeehrtesten Herrn

Peltenberg den 7 Marty 1766 Dienstwilligster

Dem Wohl Edlen und Kunstreichen/ Herrn Anton Maulbertsch Kay[serlich] König[lichen] Hochverordent=Academischen Mahler abzugeben
in Wienn
in oberen Freyhauß an der Laim Gruben

III. Dopis Franze Antona Maulbertsche z Vídně křižovníckému velmistrovi Jakubu Antonínu Suchánkovi; dat. Vídeň, 9. března 1766.

Národní archiv Praha, fond Křižovníci s červenou hvězdou – generalát a konvent

Praha, poř. č. 70, kart. 207, nefol. – sloha s korespondencí.

Hoch würdig in Gottgeistlich/
Hoch Undt Wohl gebohrner gnädiger/
Herr [etcetera]

Ewr Hochwürden undt Gnaden, gnädige/ zu Schriefft Sambt Hoch deroselbten/ gesicherter

⁶⁹ Nečitelné slovo.

⁷⁰ Vsuvka: und zwar je ehender und bößer als auch gewünschtero.

aprovation wegen Mahlung/ des mit (P[leno] T[itulo]) Seligen gnädigen Herrn/ Probsten getroffenen acorts der Kirchen/ S[ancti] Hipolity Freudtigit vernommen. Er-/ Biette also Ewr Hochwürden und gnaden./ Befehle in allem gehorsambst nach zu/ komen. Also gleich die Erste idea zu hoher/ Einsicht eine zeichnung entwerfen, undt/ In etwelchen Tügen einsänden werde. Bey/ meiner Persönlichen auffwarthung aber/ welches bey anfang May geschehen kan. Den/ Haupt=theil der Skützen mit zu Bringen/ Bite Ewr Hochwürden undt Gnaden biß dahin (in dem/ ich mit einer Kayß[erlichen] Fresco arbeith eines Saals/ Blavon⁷¹ beschafftigt Bin, und biß Ende april fertig/ seyn muß) zu gedulden, ich werde durch mein/ fleyß undt gottes Hylff so dan die Arbeith be-/ shleynigen, d[a]ßselbe nach Hochderoselben willen/ zu rechter zeit zu stand komen wirdt. Recomen-/ tire mich underthänigst in die Hohe gnade./

Eur Hoch würden und Gnaden Hoch undt/
Wohl Edl gebohrnen gnädigen Herrn/

Wien d[en] 9. Marty Ergebenster diener
1776 Anton Maulbertsch
 k[aiserlich] k[öniglicher]
 acatemici Mahler

IV. Nedatovaný koncept dopisu velmistra Jakuba Antonína Suchánka z Prahy(?) Franzi Antonu Maulbertschovi do Vídně; dat. okolo 20. dubna 1766.

Národní archiv Praha, fond Křižovníci s červenou hvězdou – generalát a konvent Praha, poř. č. 70-71, kart. 209, nefol. – sloha s koncepty.

Wohl Edler und kunstreicher
Vielgehrtester Herr

Den Entwurff, wornach die/ Kirchen S:[ancti] Hippolyti auß/zumahlen, habe auß Dero/

Skützen, so noch vor meiner/ Ruckreyße in Peltenberg/ empfangen, ersehen;/ und ich habe ein solchen/ gleich damahls mit so vie/len beyfall

beangeneh/miget, daß mir auch/ vor jetzt nichts anderes/ übrig Verbleibe, alß/ zu wünschen, womit nur/ Solches Werck Versproche/ner Massen mit 1 May/ umb so gewießer ange/fangen, sodann aber/ baldist gemäß Dero/ kunstreichen Antrags/ zu seinig=gewünschten/ Ende gebracht würde./ Das einzige, was noch/ bies anhero meine Sorg/fältigkeit erhaischen will,/ ist, warumben in obberuhr/ter Skützen von denen/ 4. Evangelisten keine/ anzeige beschehe, welche/ doch Dieselben schon ehr/ bevor (wie ich sicher/ vernommen) umb die Lesseins nicht leer/ zu lassen, annenbst, ja/ noch unter der Kuppel/ zu mahlen Versprochen./ Allein! Ich verhoffe den/noch das Bessere, und/ kann nicht glauben, daß/ man von wegen solchen/ 4. Evangelisten (die ich/ eben als einen weeißent/lichen Theil des Contracts <ansehen jederzeit?> ange/sehen habe) einen An/standt finden wirdt;/ Es beruhet alleinig/ an deme, daß mich/ dieselben herwegen/ in balden benachrichti/gen <und>⁷² diejenige/ versicherung, welche/ dem Seel[igen] H[errn] Probsten/ bereits beschehen, er-/neüern mögten; auch/ ich werde sodann mich/ zu allen angenehmen/ einfinden umb zu zei-/gen, daß ich werckthä/tig Seye.

V. Dopis Franze Antona Maulbertsche adresovaný manželce Barbaře do Vídně; dat. Halbturn duben 1766 [Obr. 9].

Národní archiv Praha, fond Křižovníci s červenou hvězdou – generalát a konvent Praha, poř. č. 70, kart. 207, nefol. – sloha s korespondencí.

Praes[entiert] d[en] 29. Ap[ril] 1766
Gelobt sey Jesus
Christus

Dein vom [zweiundzwanzigsten] datirtes Schreiben; habe/ durch Herrn feltsherer (undt einer stundt/ darauff daß schreiben seiner Hochwürden/ und gnaden Herrn Generalen⁷³), richtig/ erhalten, un[d] den Inhalt ausselben ver-/ nohmen, das wegen denen Evangelisten/ und anderen Verzierungen

⁷¹ Zámek v Halbturnu v Burgenlandsku, Rakousko.

⁷² Vsuvka: Sonderheitlich aber auch was/ Vermöge Contracts/ unter denen Kuppel/ Lassen Verstanden/ werden will,/ anzeigen.

⁷³ Antonín Jakub Suchánek (velmistrem 1755 – 1795).

deren fenster/ unter der Kupel biß auf d[a]ß Haupt-
/ gsimbs. Von seiten hoch gedacht ihro/ Gnaden
Sorge getragen wirdt. Als er-/ such ich dich gleich
bey Empfang dieses/ Briefs, zum gnädigen Herrn
Comandator/ bey der S[ancti] Carls-Kürchen⁷⁴ zu
gehen nebst/ meinem gehorsambsten Respect selbe
zu/ biten, weillen ich ohne möglich zeit habe/ noch
vergwist bin von hier nacher Brag/ einen brief ab
zu schicken.

Das hoch dieselben an meiner, der Evangelisten/
u[nter] an[deren] Nothwendigkeiten der aufzieh-
rung/ unbesorgt seyn möchte, weillen dieses/ alles
nothwendig gemacht seyn muß, und/ mich darzu
Verbunden habe, waß die/ obere decke der Kirch
biß auff d[a]ß Haupt-/

gsimbs, fenster, gurden, Sanctuario doch/ ohne
Chor mit begriffen ist. Eß ist/ zwahr die Meinung
von gottselligen H[errn] Pro-/ bsten⁷⁵ gewesen, die
Kupel Lisena vom/ Maurer erheben zu lassen, weil
ich aber/ noch bey lebzeiten dessen vernohmen,

d[a]ß/ selbe sollen gemahlen werden, so werde auf/
hier in villfährig seyn, melde auch seiner/ hochwür-
den u[nd] gnaden, d[a]ß ich mit der Hülfe/ Gottes
mich den [fünften] May auf dem Peltenberg/
ein treffen werde, weil ich un möglich ehnten/
kan, in dessen befehle ich dich Sambt meiner/
lieben Mutter in den schutz des allerhöchsten
undt Verbleybe

Dein aufrichtiger Man/ F[rantz] Anton Maul-
bertsch

Halbturn d[en]⁷⁶ April

[1]766

P.S.: du darffs nicht herunter fahren,/ dan ich hier
wohlfaylern gelegenheiten/ nehme.

Vom Winterhalter, un[d] andern herrn ihr
Com⁷⁷

wie auch an die frau Mutter.

Du must auch alle öhl farben in Plotern/ Reyben
lassen, damit ich solche zum/ Scütziren auf znaym
nehmen kan.

⁷⁴ V tomto roce se na postu vídeňského komandéra vystřídali dva muži, a to Johann Friedrich Thoma (komandérem 1754 – 1766) a následně Anton Brenni (komandérem 1766 – 1768). – [ANONYM]: *Gedenkschrift zum Doppeljubiläum der Gelübde und Pfaarrkirche St. Karl Borromäus auf der Wieden 1733 – 1783*. Wien 1933, s. 47.

⁷⁵ Jan Nepomuk Strzecha (proboštem 1766 – 1779).

⁷⁶ Datum chybí.

⁷⁷ Část textu chybí na utrženém kusu listu.

Memorie eines Barockprälaten oder Repräsentation eines Ritterordens? Franz Anton Maulbertsch und Hradiště sv. Hypolita/Pölsenberg bei Znaim

Zusammenfassung

Die Ausmalung der Probstkirche des Hl. Hyppolit im Jahre 1766 zählt zu den wichtigsten Arbeiten von Franz Anton Maulbertsch in Mähren. Zugleich ist sie die Krönung einer Etappe im Wirken des Kreuzordens in Mähren.

Der Auftrag, erteilt vom Probst des Kreuzordens, Johann Georg Hauer, am 9. Oktober 1765, konnte infolge des Ablebens des Auftraggebers erst in den Sommermonaten des Jahres 1766 durchgeführt werden. Der neu entdeckte Briefwechsel zwischen dem Maler und dem Großmeister des Kreuzordens, Jakob Anton Suchánek, welcher für die Abwicklung des Auftrags bis zur Wahl eines neuen Probst zuständig war, beweist, dass Maulbertsch noch im April des Jahres 1766 an der Ausmalung des Saals im kaiserlichen Schloss Halbturn im Burgenland gearbeitet hatte und seine Tätigkeit in Pölsenberg frühestens im Mai des Jahres 1766 aufnehmen konnte. Er schickte dem Großmeister einen gezeichneten Entwurf der Malerei, der mit der Zeichnung in der Albertina in Wien identisch ist (Inventarnummer 24 241). Später sendete er noch eine Ölskizze nach Pölsenberg. Der mit den Entwürfen einverständene Großmeister verlangte, noch die vier Evangelisten auf den Bogenzwickeln unter der Kuppel darzustellen. Ein wertvoller Brief an Maulbertsch' Gattin Barbara zeugt von deren bisher unbekanntem Aufgabe im Betrieb seiner Künstlerwerkstatt. Maulbertsch selbst gibt ihr unter anderem Anweisungen, wie sie ihm Farben zum Skizzieren vorbereiten soll, die er mit nach Znaim nehmen könnte.

Für die Fertigstellung des Auftrags sorgte der neue Probst Johann Nepomuk Strzecha, der mit

dem Maler über die Abschlussarbeiten verhandelte. Er vereinbarte unter Teilnahme des Großmeisters auch die Bestellung der Altarbilder. Die Ausschmückung der Kirche wurde vor ihrer Einweihung am 19. Oktober 1766 fertiggestellt.

Das Zentralmotiv der Malerei, die Szene der Auffindung des Hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helene, ist durch eine Komposition mit Heiligen und eine Szene, welche die vermutliche Herkunft der Kreuzherren im Heiligen Land illustriert, ergänzt. Zum Hl. Kreuz wendet sich der in der Malerei anwesende verstorbene Probst des Kreuzordens Johann Georg Hauer in Begleitung eines Maltheser-Ritters, der auf den in Pölsenberg gestorbenen Freund Hauers, den Leitmeritzer Bischof, Herzog Moritz August Adolf Karl von Sachsen-Zeitz und Großbailli des Maltheser-Ritter-Ordens, gestorben 1758, verweisen könnte. Mit dem Geld, das die Kreuzherren nach seinem Tod erhielten, wurde die Verschönerung der ganzen Kirche finanziert. Die Anwesenheit beider Figuren stellt eine bestimmte Aktualisierung zur Geschichte der wichtigsten Reliquie des Ordens dar. Gleichzeitig verleitet sie zur Hypothese, dass die visuelle Gestaltung des ganzen Objekts samt Inhalt der ikonographischen Ausschmückung über einen prägnanten Gedächtnischarakter verfügt. Unter der Kirche wurde letztendlich nicht nur der Leitmeritzer Bischof begraben, sondern eine ganze Reihe von Pölsenberger Präbsten, deren Leben mit diesem Ort verbunden war.

Übersetzung ins Deutsche von Eva Gruber

Maulbertschova freska ve Filosofickém sále Strahovské knihovny: forma a technika*

Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

Nástrovní obraz Franze Antona Maulbertsche (1724 – 1796) na klenbě Filosofického sálu knihovny premonstrátské kanonie v Praze na Strahově s námětem *Duchovního vývoje lidstva* byl již bezpočtukrát předmětem umělecko-historického zkoumání. Pozornost mu věnovala řada předních historiků umění specializujících se na středoevropské malířství raného novověku jako Klára Garas, Pavel Preiss, Franz Martin Haberdizl, Karl Möseneder a mnoho dalších.¹ Jejich hodnocení formálně stylové stránky a tím i umělecké kvality tohoto Maulbertschova posledního rozsáhlého díla na poli freskové malby, které vzniklo v roce 1794, dva roky před malířovou smrtí, však nikdy

nebylo příliš vysoké. Freska vždy poutala především svým pozoruhodným ikonografickým programem, jehož rekonstrukci umožňovaly výjimečné textové prameny, které u většiny barokních nástěnných maleb postrádáme: dva dobové tiskem vydané popisy v německém a latinském jazyce a k nim zachované rukopisy.² Kromě sledování těchto popisů a rukopisů, jež jim předcházely, byla opakovaně předmětem zájmu historiků umění i Maulbertschova malba na klenbě knihovního sálu kláštera premonstrátů v Louce u Znojma z roku 1778, která se po zrušení louckého kláštera stala předobrazem realizace strahovské. Loucký knihovni sál, krátce před zrušením

* Studie vznikla v rámci výzkumného záměru Masarykovy univerzity MSM0021622426 *Výzkumné středisko pro dějiny střední Moravy: prameny, země, kultura*.

¹ Základními pracemi jsou GARAS, K.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Budapest 1960; PREISS, P.: Freska F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny. In: *Strahovská knihovna*, 2, 1967, s. 217-234; PREISS, P.: Filosofický sál. In: KNEIDL, P. – ROLLOVÁ, A. – PREISS, P.: *Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví*. Praha 1988, s. 97-149; PREISS, P.: *Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému*. Praha 2007, s. 241-261; MÖSENER, K.: *Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. Wien – Köln – Weimar 1993; HABERDITZL, F. M.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Ed. G. FRODL – M. KRAPE. Wien 2006. Z dalších prací, které se dotkly otázky Maulbertschovy strahovské malby, viz např. BUSHART, B.: Die Offenbarung der göttlichen Weisheit: Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch. In: *Alte und moderne Kunst*, 16, 1971, č. 115, s. 19-31; LEMMENS, Ch.: *Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796): Zeichnung – Ölskizze – Ausführung*. Bonn 1996; DACHS, M.: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis: Studien zu Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. [Habil. práce.] Wien : Universität Wien, 2003; DaCOSTA KAUFMANN, T.: *Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Chapel Hill 2005; KROUPA, J.: *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770 – 1810*. Brno 2006, s. 193-197. Podrobnosti Maulbertschovy strahovské zakázky popsal poprvé na základě studia pramenů STRAKA, C.: Vznik filosofického sálu knihovny Premonstrátů na Strahově (Na paměť 800-letého jubilea založení tohoto řádu). In: *Knihy a knihovny*. Praha 1920 (zvl. otisk). Revizi Strakových závěrů provedl ŠIDLOVSKÝ, E. G. (O. Praem.): Vznik Filosofického sálu Strahovské knihovny. In: *Brána vědění: Filosofický sál Strahovské knihovny*. Praha 2010 (anglická verze: *The Gate of Knowledge: Philosophical Hall of the Strahov Library*. Prague 2010), s. 8-17.

² Těmto textovým pramenům se doposud nejpodrobněji věnoval MÖSENER 1993, c. d. (v pozn. 1). Naposledy zkoumala vztah tištěného německého popisu a jednoho ze zachovaných rukopisů, rukopisu Johanna Gottfrieda Dlabacze, k Maulbertschově strahovské malbě ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: „Duchovní vývoj lidstva“ na klenbě Filosofického sálu strahovské kanonie. In: *Brána vědění...*, c. d. (v pozn. 1), s. 18-41.



1. Král David, Filosofický sál Strahovské knihovny v Praze, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

kláštera nákladně zařízený vzácným mobiliářem a vyzdobený freskou oceňovaného vídeňského umělce, byl zásluhou strahovského opata Václava Josefa Mayera (1779 – 1800) zachráněn a uchován ve zdech strahovské kanonie jako památka na dílo louckého opata Gregora Lambecka (1764 – 1781), a to včetně Maulbertschovy fresky, jejíž repliku na Mayerovo přání malíř na Strahově vytvořil.³ Srovnávání obou maleb, strahovské a zaniklé loucké, známé ovšem rovněž díky dobovému tištěnému popisu, Maulbertschově zachované skice a kreslířským záznamům Josefa Winterhaldera ml. (1743 – 1807), stejně jako srovnávání textů popisů bylo opět tématem pro dějiny umění více než přitažlivým.⁴ Co se však ocitalo poněkud stranou odborného zájmu dějepisu umění, byl formální aspekt Maulbertschova strahovského

díla. Příčinou bylo jistě již zmíněné nepříliš kladné hodnocení této malby i dalších fresek spadajících do malířova pozdního období osmdesátých a devadesátých let 18. století. Ty se zejména ve srovnání s barevně a tvarově expresivními díly padesátých a šedesátých let jeví skutečně jako malba „suchá, kreslířsky tvrdá, s ostrými konturami a chladným koloritem“.⁵ Nový pohled na tuto otázku nyní nabízí právě ukončená celková obnova Filosofického sálu, jejíž součástí bylo také restaurování Maulbertschovy nástrovní malby.⁶ Restaurátorské práce, zahrnující očištění malby a odstranění pozdějších přemalb, nepřinesly žádná překvapivá zjištění v oblasti ikonografie, ani výrazně nezměnily představu o podobě a charakteru Maulbertschovy pozdní tvorby. Umožnily však pozorovat malbu z bezprostřední blízkosti, což vedlo k novému ocenění umělecké kvality některých částí tohoto malířova posledního díla, napomohly rozlišit partie malované samotným Maulbertschem od partií vytvořených jeho pomocníkem Martinem Michlem a odhalily také některé detaily prohlubující či doplňující naši znalost technických postupů v oblasti barokní fresky.

Díky dlouhodobému výzkumu Manfreda Kollera a v poslední době též Jörga Riedla, věnovanému technologii nástěnných maleb Franze Antona Maulbertsche a s tím spojené problematice dílenského provozu malířova ateliéru, jsme v současnosti již vcelku dobře obeznámeni s Maulbertschovými pracovními a technologickými postupy. Na příkladu několika Maulbertschových významných realizací převážně na území dnešního Rakouska⁷ bylo přesvědčivě doloženo, že používal jako většina malířů období baroka techniku vápenné fresky, ovšem se

³ Okolností tohoto činu byly v literatuře již podrobně popsány, viz zejména práce C. Straky, K. Garas, P. Preisse a K. Mösenedera, citované v pozn. 1.

⁴ Viz především práce P. Preisse a K. Mösenedera, citované v pozn. 1.

⁵ GARAS 1960, c. d. (v pozn. 1), s. 157.

⁶ Restaurování probíhalo od září 2009 do května 2010 pod vedením Aleny Krahulíkové a Karíne Artouni, srov. ARTOUNI, K. – KRAHULÍKOVÁ, A.: Restaurování nástrovní malby ve Filosofickém sálu Strahovské knihovny. In: *Brána vědění...*, c. d. (v pozn. 1), s. 63-66. Současně bylo restaurováno také modello

ke strahovské malbě (inv. č. O 697) a návrh ústřední scény s Věcnou Moudrostí a padajícími neřestmi (inv. č. O 696), obě v majetku strahovské kanonie. Restaurování provedl v letech 2009 – 2010 Adam Pokorný, srov. POKORNÝ, A.: Technika malby dvou Maulbertschových skic pro nástrovní malbu Filosofického sálu Strahovské knihovny. In: *Ibidem*, s. 46-52.

⁷ Ve Vídni piaristický kostel, kaple sv. Jana Nepomuckého (Schönbrunnerstraße), Rakouská akademie věd, Johannessaal (dříve Stará univerzita, Teologický sál), Uherská dvorská kancelář, jezuitský kostel Am Hof, dále zámek Halbthurn, Innsbruck, Hofburg, Deutsch-Jahrndorf (Burgenland), Dyje u Znojma, poutní kostel Bičovského Spasitele; viz literatura v pozn. 8.

značným podílem malby al secco.⁸ Pracoval s neobvykle velkými „denními plány“ (*giornaty*), což přinášelo technické potíže, vyvolávající posléze potřebu rozsáhlých oprav a korektur prováděných na již zaschlé omítce. Nedostatky v technice na jedné straně potvrzují, že Maulbertsch byl v této oblasti autodidakt, který na rozdíl od dalších freskařů své doby, jako byli Daniel Gran (1694 – 1757) nebo Paul Troger (1698 – 1762), neprošel školením ve freskové technice v Itálii, na druhé straně vysvětlují neuspokojivý stav dochování většiny jeho nástěnných maleb. Dalším charakteristickým rysem Maulbertschovy práce na lešení je absence užívání kartonů sloužících k přenosu forem na klenbu. Ve figurálních partiích si zřejmě vypomáhal pouze štětcovou kresbou červeným okrem, jak ukázaly některé partie jeho maleb postižené úbytkem barevné vrstvy.⁹ Naproti tomu v malbě iluzivní architektury a iluzivních architektonických prvků byla vždy nalezena rytá podkresba a případně stopy užití kartonových předloh pro architektonické a ornamentální detaily. Tyto části Maulbertschových nástropních a nástěnných maleb jsou ovšem, zejména od sedmdesátých let, spojovány s jeho pomocníky a žáky, kteří na místo realizace přijížděli jako první a zahajovali práci právě malbou iluzivní architektury. Teprve přes ni byly malovány figury, téměř výlučně Maulbertschem samým, případně za jeho přísné kontroly.¹⁰



2. Mojžíš, *Filosofický sál Strahovské knihovny v Praze*, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

Ve Filosofickém sále strahovského kláštera nebyl proveden detailní technologický průzkum, můžeme se tedy jen domnívat, že ani na sklonku svého života se malíř příliš neodchýlil od způsobu práce předchozích let. Technika, jíž bylo dílo vytvořeno, je uvedena již v názvu německého tištěného popisu nástropního obrazu – „*Kalkmahlerey in Fresko*“, tedy vápenná freska.¹¹ Způsob práce s barvou, jež se pokusíme dále na několika příkladech blíže popsat, však ukazuje na značný podíl secco malby.¹² Ve figurální složce stra-

⁸ K Maulbertschově freskové technice srov. KOLLER, M. – RIEDEL, J.: K technice freskové malby Franze Antona Maulbertsche. In: WÖRGÖTTER, Z. – KROUPA, J. (ed.): *Kostel Břichovaného Spasitele v Dyji*. Brno 2005, s. 133-143 (zde uvedena starší literatura); RIEDEL, J.: Maltechnik, Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand von Maulbertsch-Fresken in Österreich. In: HINDELANG, E. – SLAVÍČEK, L. (ed.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen am Bodensee – Brno 2007, s. 153-163; KOLLER, M.: Maulbertsch, Winterhalder und Nesselthaler 1774 – 1776. Zur Untersuchung der Fresken in Mühlfraun/Dyje und Innsbruck. In: SLAVÍČEK, L. (ed.): *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöbrenbach – 1807 Znojmo): Maulbertschs bester Schüler*. Langenargen – Brno 2009, s. 161-183. K technikám období raného novověku souhrnně viz např. KOLLER, M.: Wandmalerei der Neuzeit. In: KNOEPFLI, A. – EMMENEGGER, O. – KOLLER, M. – MEYER, A.: *Wandmalerei, Mosaik. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Band 2*. Stuttgart 2002, s. 213-398.

⁹ Prokázáno v Dyji u Znojma a v budově vídeňské Akademie věd v tzv. Teologickém sále; viz literatura v pozn. 8.

¹⁰ Výjimku představují grisaillové figury v pásu iluzivní architektury, které podle kartonů vytvářeli Maulbertschovi žáci; dokladem takového postupu je výzdoba sálu v Innsbrucku, na níž se jako Maulbertschovi spolupracovníci a žáci podíleli Vinzenz Fischer, Andreas Nesselthaler a Joseph Schöpf; viz KOLLER 2009, c. d. (v pozn. 8).

¹¹ *Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch k. k. Kammermaler, Mitgliede der Wiener und Berliner Akademie am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens=Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhangenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmahlerey...* Prag 1797. Stejně označení malby se objevuje i v názvu prvního ze zachovaných rukopisů, jejímž autorem je J. G. Dlabáč (Beschreibung Der Kalkmahlerey in Fresko, die in dem neuaußgeführten Büchersaale des Königl. Prämonstratenserordens Stiftes Strabow in Prag in einem einzigen Platfond Anton Maulbertsch K. K. Kammermaler, Mitglied und Rath der Wiener Akademie, wie auch Mitglied der Königl. Preußischen Kunstakademie in Berlin, im Jahre 1794. verfertigt. – Strahovská knihovna, rkp. DD II 3), bylo však užito i dříve v názvech dobových tiskem vydaných popisů Maulbertschových nástěnných maleb v refektáři (1765) a knihovně kláštera



3. *Alexandr Makedonský, Filosofický sál Strabovské knihovny v Praze, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudoná.*

hovského obrazu nebyla nalezena rytá podkresba ani jiné náznaky použití pomocných kartonů, což spolu s řadou formálních rysů zobrazených figur, například jejich výrazovými, expresivně podanými tvářemi, ukazuje na Maulbertschovu výlučně vlastní malbu. Pozorování zblízka umožňuje do detailu sledovat malířův typický volný štětcový rukopis, sestávající z širokých tahů štětcem a kladoucí vedle sebe kontrastní barevné tóny. Tento způsob práce s barvou přechází v některých obličejových partiích téměř v hnětení barevných mas nanášených přes sebe rychlými tahy štětcem, které jsou následně ožívovány vlnícími se tenkými linkami vlasů a vousů a nasazováním světel a stínů kolem očí, propůjčujících postavám živost a výraz. Tímto způsobem přistupoval Maulbertsch k formování výrazu svých postav již ve svých freskových realizacích sedmdesátých let, z nichž jsme

v Louce u Znojma (1778) a v kostele Bičovského Spasitele v Dyji u Znojma (1774).

¹² Poměr freskové malby a malby al secco nebyl přesně stanoven. Ve zprávě K. Artouni a A. Krahulíkové se uvádí jako použitá technika vápenné secco. – ARTOUNI – KRAHU-LÍKOVÁ 2010, c. d. (v pozn. 6). Nejspíše byly použity oba způsoby malby; některé partie byly malovány do čerstvé omítky (freska), větší části, zejména ve středu klenby, na omítku suchou (al secco), přičemž byly barevné pigmenty míchaný s vápnem (vápenné secco – odtud pastelový, kalný charakter malby v centrální části). Je pravděpodobné, že se zvyšujícím se věkem malíře stoupal v jeho díle podíl secco

zásluhou technologického průzkumu důkladněji obeznámeni zejména s malbami v poutním kostele Bičovského Spasitele v Dyji u Znojma z roku 1778,¹³ i v malbě na klenbě kaple egerského (jágerského) lycea bezprostředně předcházející strahovskému výkonu v letech 1792 – 1793.

Jako malířsky nejvíce kvalitní se ve Filosofickém sále jeví scéna představující zástupce Starého zákona, kteří jsou seskupeni kolem zářící Archy úmluvy vyvýšené nad Deskami desatera nad kratší severní stranou sálu. K neobvykle poutavým částem této malby patří zejména centrální postava Mojžíše, majestátně se tyčící nalevo vedle Desek desatera. Mojžíšovu důležitost ve vyprávění o pokroku lidského ducha zdůrazňuje nejen jeho pevný postoj a vztyčená pravice, v níž třímá hůl, ale také zářivá bílá barva jeho oděvu se šedostříbrnými odlesky v záhybech látky, doplněná olivovou zelení pravého rukávu a tmavou červení pláště, zahalujícího ramena a levou paži. O mimořádném smyslu malíře pro barevné kvality obrazu svědčí doplnění šatu o teple žlutý až okrový pás, jehož barevný protějšek vytváří stříbřitý modrošedý cíp Mojžíšova spodního šatu, odhalený nalevo dole pod zřaseným svrchním oděvem. Neméně působivá je malba hlavy Mojžíše. Jejím základem jsou v obličejové části smetanové a světle oranžové tóny, v partii vlasů a vousů odstíny šedé, ty však přesahují i na čelo, aby naznačily vrásky, a do míst pod očima a na levé tváři, kde vytvářejí stín. Na tento podklad jsou robustními tahy širšího štěteč nanášeny tmavé červenohnědé linie vyznačující obočí, nos, ústa a uši a dva velké černé body s bílými odlesky, představující oči. Následuje dotvoření výrazu tváře pomocí tmavých tenkých linek, jimiž jsou modelovány bohaté měkké vousy a bujně se vlnící vlasy,

malby, která nebyla fyzicky tak náročná jako fresková malba. To potvrzují zejména partie ve středu klenby, kde malíř musel malovat v záklonu nad hlavou. Technologii, jakou byla malba vytvořena, by však bylo možné spolehlivě určit pouze na základě speciálního průzkumu, proto se v následujícím popisu malby omezujeme pouze na uměleckohistorické zhodnocení formální stránky malby. Za konzultaci této problematiky jsem zavázána Martinu Mádlovi. K vápenné malbě viz SLÁNSKÝ, B.: *Technika malby. Díl I. Malířský a konzervační materiál*. Praha 1953, s. 250-252; KOLLER 2002, c. d. (v pozn. 8).

¹³ KOLLER – RIEDEL 2005, c. d. (v pozn. 8).

prosvětlené několika širšími tahy šedobílou barvou. Dojem silného nadpozemského světla proudícího od Archy úmluvy vyvolává nejen světlejší pravá tvář Mojžíšova obličej a bílé prameny ve vlasech, ale i světle žluté tahy štětcem na červeném plášti kryjícím jeho pravé rameno. Podobně Maulbertsch postupoval i při malbě ostatních postav starozákonního výjevu. K malířsky výjimečně propracovaným patří rovněž tvář krále Davida hrajícího na harfu při pravém dolním okraji či dvojice Abraháma s Izákem na opačné straně scény. Zvláštní pozornost malíř věnoval i zobrazení drahocenných oděvů Davida, jeho syna Šalamouna a Mojžíšova bratra kněze Árona, jež jsou bohatě pokryty ornamenty a malovány převážně v zářivé bílé, zlatavě žluté a blankytně modré.

Umělecké kvality malby v severní části klenby dosahuje i zobrazení některých figur a opět zejména jejich tváří nad delšími stranami sálu na východě a západě. Na východní straně, kde líčení duchovního vývoje lidstva začíná vyobrazením krále Deukalióna a jeho manželky Pyrrhy, nacházíme zhruba uprostřed výjevu postavu vojevůdce a dobyvatele Alexandra Makedonského, zachyceného ve zbroji a s přilbou na hlavě. Na této postavě uplatnil Maulbertsch pastózní malbu (čistou vápennou kaší), a to na bílých detailech oděvu jako je ozdobný lem pláště nebo péřový chochol na přilbě, jež plasticky vystupují nad povrch. Toto plastické ztvárnění detailů a zejména nasazení světla v obličejových partiích a na oděvech bylo prováděno až v závěru práce a je charakteristické právě pro techniku vápenné fresky. Maulbertsch ji hojně využíval po celý svůj život a uplatnil ji i na řadě míst strahovského obrazu, například i na bílém praporu s růžovými pruhy pod postavou Alexandra při dolním okraji malby, čímž naznačil plastické nařazení jeho látky.

Na západní straně se setkáváme opět s mistrně podanými tvářemi i delikátní barevností oděvů, a to především ve skupině filosofů a učenců starověku v pravé polovině výjevu, díky jejichž myšlenkám se lidský duch dále zdokonaloval a pomalu šel k epoše Starého zákona na severní straně sálu. Mezi filosofy byla vyobrazena také dvojice moudrého tyрана města Lindu na ostrově Rhodu Kleobúla a jeho dcery Eumenides neboli Kleobuliny. Neobyvkllost tohoto ikonografického motivu podtrhuje také jeho výtvarné pojetí. Tvář Kleobuliny, zde vyobrazené jako krásné mladé dívky píšící do knihy, je



4. Kleobúlos a Kleobulina, *Filosofický sál Strabovské knihovny v Praze*, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

bezesporu nejzdařilejším zachycením ženské tváře na klenbě Filosofického sálu. Pečlivou modelací obličejové světle růžovým odstínem, přecházejícím na čele v téměř bílou a v zastíněné části tváře do světle žluté, prokreslují tenké hnědočervené linky očí, nosu a úst. Jemný ušlechtilý výraz dívky umocňují tenkým štětcem malované pramínky vlasů, vlnící se kolem obličejové v drobných kadeřích, a bílý krajkou zdobený límec Kleobuliných šatů s hlubokým dekoltem. Přirozený kontrast k dívčině postavě vytváří figura jejího otce Kleobúla v tmavě šedém šatu, s robustněji malovaným vousatým obličejem a světlým šedozeleňým turbanem na hlavě.

Sledujeme-li tyto vysoce kvalitní části Maulbertschovy malby, uvědomíme si velmi dobře jejich odlišnost od zobrazení hroučících se obrů, umístěných na těžce scéně ve druhém plánu, avšak obsahově náležející již k ústřednímu výjevu Věčné Moudrosti. Obři, reprezentující nízké tvory pohrdající náboženstvím, jsou v souladu se svou tentokrát negativní rolí ve vývoji lidského ducha malováni velmi zběžně. Barva je nanášena jen v tenké vrstvě, obrysy tvarů ledabyle naznačeny pouze hnědočervenými liniemi. Stejně výtvarné pojetí nalézáme i na protější straně u figur z počátku dějin lidstva, u nichž duch ještě nedospěl k vyšším ideám: u postav Deukalióna a Pyrrhy a vojáků rodících se z kamenů, které za sebe manželé házeli, nebo u satyrů a kentaura, reprezentujících další, stále ještě primitivní etapu dějin lidstva. Je tedy zřejmé, že kvalita malířského provedení závisela na



5. Postavy obrů, Filosofický sál Strabonské knihovny v Praze, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

tom, jak významné bylo postavení příslušné figury v celém příběhu a zda měla pozitivní či negativní význam.

Nejvíce expresivní částí celé malby jsou nepochybně tři postavy padajících encyklopedistů svrhávaných spolu s obry silou Věčné Moudrosti a řítících se do záhuby v těsné blízkosti moudrého Kleobúla a Kleobuliny. Mimořádného účinku těchto postav bylo dosaženo jejich dramatickými gesty a pohyby spolu s afektem zachyceným v jejich tvářích. Muž v šedém, opírající se o kámen obalený pavučinou, se s výkřikem a rukou zat'atou v pěst obrací k Věčné Moudrosti. Je však už zcela poražen, stejně jako jeho druh uprostřed trojice, který upustil štít se žábami, další z atributů rouhačů, a jen bázlivě vzhlíží nahoru ke světlu Věčné Moudrosti. Třetí z encyklopedistů se zlatým pohárem a přehozenou červenou drapérií si v zoufalství přikládá ruku ke spánku, jeho tvář je bledá, tvořená pastózními nánosy světlých tónů, a dlouhé světlé kadeře vlasů, prokreslené černými linkami, mu vlají v divokém víru. Právě tato tvář, připomínající bílou masku s rudými rty, nejvíce ovlivňuje dramatické vyznění celé skupiny. Tyto

postavy nejsou uvedeny v žádném z dochovaných tištěných ani rukopisných popisů, způsob jejich malířského ztvárnění však ukazuje, že měly důležitou úlohu jak v kompozici malby, tak především v její obsahové výpovědi. Na rozdíl od dalších figur negativního významu v dějinách pokroku lidského ducha, malovaných jen zběžně tenkými nánosy barev, byla postavám encyklopedistů věnována mnohem větší pozornost projevující se v bohatších barevných vrstvách v malbě tváří a grafickém prokreslení vlasů, které bylo jinak vyhrazeno jen hlavním postavám příběhu. Je tedy zřejmé, že ačkoliv tento detail obrazu nebyl do popisů zanesen, byla mu přikládána evidentní důležitost, jež se odrazila i v jeho výtvarném pojetí.¹⁴

Vedle zběžně, avšak expresivně malovaných obrů či vojáků povstávajících z kamenů se na malbě objevuje i řada doprovodných postav, jež nejsou pro pochopení výpovědi malby nezbytné, a tudíž nebyly obdařeny žádnou výrazovou silou. Typickým příkladem jsou posluchači seskupení kolem apoštola Pavla kázajícího o Kristu v aténském Areopagu u oltáře zasvěceného Neznámému bohu ve scéně Nového zákona na kratší jižní straně sálu. Postavy naslouchajících napravo za oltářem jsou malovány ve světlých pastelových tónech, čímž je naznačeno i jejich stanoviště ležící hlouběji v obrazové ploše. Jejich splnutí s pozadím zabraňují pouze hnědočervené linie naznačující obličej a obrysy těla; bohatost barevných vrstev, sledovaná u hlavních postav, tu chybí. Jedinou výjimkou mezi doprovodnými či „vzdálenými“ postavami je světlými a šedofialovými tóny velkoryse modelovaná tvář muže středních let, umístěná v průhledu mezi filozofy na západní straně sálu.

Sledujeme-li malované vyprávění o vývoji lidského ducha, vedoucí od počátků lidstva přes starověké dějiny po končící éru Starého zákona, jsme dovedeni až k epoše Nového zákona a odtud do středu klenby k Věčné Moudrosti, jež je oním vrcholem, o nějž má lidský duch usilovat. Vyvrcholení obsahovému

¹⁴ Poprvé trojici padajících učenců ztotožnil s francouzskými encyklopedisty STRAKA 1920, c. d. (v pozn. 1), s. 15. K motivu francouzských encyklopedistů se zřejmě vztahují i narážky ve dvou dopisech opatu Mayerovi, týkajících se Maulbertschem právě zhotovovaného modella a přípravy celé zakázky (Maulbertsch opatu Mayerovi 3. 12. 1793: „Die gnedigst

gegebenen Anmerkungen in der allegorie, werde zu mehrerer Bedeutung dieser Zeit geschicklich an zu bringen wissen.“; Jan Ferdinand ze Schönfeldu opatu Mayerovi 6. 12. 1793: „Den Nachtrag wegen der passenden Anspielung in der Skizze hat er [Maulbertsch] gut gefunden, und macht diese Aenderung mit Freude...“ – Národní archiv, Řád premonstrátů Strahov, kart. č. 307).

však neodpovídá vyvrcholení formální, neboť právě výjev Nového zákona a ústřední scéna triumfující Moudrosti patří ke kvalitativně slabším. Ženské personifikace a andělé obklopující Věčnou Moudrost uprostřed klenby jsou malováni převážně ve velmi světlých pastelových tónech. Takto utvářené formy pak malíř dodatečně, snad aby nezaknuly na bledě modrém podkladu nebes, zdůraznil hnědočervenými obrysovými liniemi podobně jako u postav v pozadí za oltářem ve scéně Nového zákona. Tento výtvarný postup, založený na technice al secco, se ve Filosofickém sále strahovského kláštera neobjevuje poprvé. Nacházíme jej, podobně jako vrstvení barevných hmot v obličejových partiích, i na Maulbertschově předchozí nástěnné malbě v kapli lycea v uherském Egeru (Jágeru), vzniklé v letech 1792 – 1793 za pomoci jeho žáka a pomocníka Martina Michla. Zřejmě zůstane i nadále nezodpovězenou otázkou, komu tuto finální úpravu malby na Strahově přičíst, zda Maulbertschovi či jeho žáku Michlovi. Srovnání s dalšími lineárními prvky malby, o nichž bude řeč ještě dále, i srovnání s egerskou malbou však naznačují spíše autorství Maulbertschovo.

Různorodé malířské provedení jednotlivých postav na klenbě Filosofického sálu, patrné při pozorování zblízka, vyvolává na první pohled dojem nízké umělecké kvality celého díla. Při soustředěnějším vnímání malby a se znalostí jejího obsahového poselství je však patrné, že malíř rozlišoval (nebo se o to alespoň snažil) důležitost a význam konkrétní postavy ve vyprávěném příběhu a to nejen podle toho, zda se jednalo o postavu hlavní či doprovodnou, ale i podle toho, zda její role byla kladná či záporná. Jistě nemůžeme zamlčet umělecky slabá místa malby, na nichž je zjevné, že Maulbertschovi již nestačily fyzické síly na tak náročný úkol, nemůžeme však ani opomenout, že v řadě detailů, především ve tvářích a gestech postav se stále i ve vysokém věku projevovalo jeho neobyčejné malířské nadání. Jistota štětcového přednesu, rychlost a verva, s níž pracuje, nezaprůu bytostného freskaře a koloristu, který se jen zjevně díky značné kázni přizpůsoboval nárokům kladeným na podobu nástěnného obrazu novým hnutím klasicismu. Zdálo by se, že malba pro pozorování nástropního obrazu dole v sále, se Maulbertschova malba jeví jako malba, jež nová doporučení respektuje, jako malba přehledná, i když nevyvážená a místy prázdná kompozice, utlumených



6. Hlava jednoho z trojice franconzských encyklopedistů, Filosofický sál Strahovské knihovny v Praze, Franz Anton Maulbertsch, 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

pohybů a gest, umírněného výrazu. Teprve zblízka, ocitneme-li se těsně pod klenbou, rozpoznáváme stopy onoho expresivního nezaměnitelného způsobu malby, jež tolik oceňujeme v jeho díle padesátých a šedesátých let.

Při detailní prohlídce Maulbertschovy malby Filosofického sálu si však povšimneme i množství detailů, které vynikají nápadnou kresebností a které se zřetelně odlišují od Maulbertschovy uvolněné štětcové kresby, na niž jsme upozornili v předchozím výkladu. Jsou to především jemně a pečlivě malované detaily jako liturgické nádoby, insignie a atributy zobrazených postav a motivy zátiší, například ovoce u nohou kentaura a Kratétovy poklady na východní straně sálu, koule na řetězu odkazující k Sókratovu vězení a matematické, fyzikální a medicínské pomůcky starověkých učenců na západní straně nebo symboly neřestí, které se sypou z rohu hojnosti



7. *Symbyly neřestí, Filosofický sál Strahovské knihovny v Praze, Martin Michl (připsáno), 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.*

na ústředním výjevu s Věčnou Moudrostí. Tyto detaily, malované na již zaschlou omítku, můžeme téměř s jistotou připsat Maulbertschovu pomocníku Martinu Michlovi. Na některých místech se přitom zachovala viditelná podkresba tmavým uhlím, jež je patrná zejména na severní straně sálu ve scéně Starého zákona, kde je dokladem pečlivé přípravy této malířsky nej kvalitnější části celého Maulbertschova obrazu.¹⁵ Kresba židovského osmiramenného svícnu vedle Abraháma s Izákem, jež však při definitivní malbě nebyla zcela respektována, ukazuje ještě na jeden důležitý detail. Krajiní spodní rameno na pravé straně bylo kresleno na ještě ne zcela zaschlý světle růžový podklad, což by svědčilo pro počáteční malbu do vlhké omítky. Michlovi byly svěřeny i ty partie, kde bylo zapotřebí pevné ruky mistrova mladého žáka: textové nápisy, notové záznamy, hudební nástroje, znak opatství na vlajícím praporu pod Věčnou Mou-

drostí, pavoučí síť jednoho z encyklopedistů nebo linie paprsků vycházejících z Archy úmluvy, od postavy Věčné Moudrosti a tvořících svatozář apoštola Pavla. Právě při malbě paprsků si Michl vypomáhal jednoduchým technickým prostředkem – do středu objektu, z něhož měly paprsky vycházet, zatloukl do omítky hřebík a podle napnutého provázku přivázaného na hřebík maloval jednotlivé linie.¹⁶ Stejný pomocný prostředek byl pak evidentně využit i při malbě částí architektury, u nichž je na řadě míst viditelná rytá podkresba. V tomto případě však provázek nebyl z důvodu zakřivení klenby přikládán přímo na omítku tak, jako u menších ploch pokrytých paprsky, ale linie, kterou vytvářel ve vzduchu nad klenbou, byla na stěnu projektována jako stín pomocí světla svíčky.¹⁷ Pomocné linie pak byly rýsovány přímo do vlhké omítky. Důsledně byla rytou podkresbou připravena malba rovných architektonických článků na kratších stranách sálu ve scénách Starého a Nového zákona, v menší míře nacházíme ryté linie i na západní straně sálu, kde však při definitivní malbě nebyly vždy respektovány (levá část architektury Sókratova vězení s náhrobkem). Ryté rovné čáry vymezují rovněž malbu dekorativního ornamentálního rámu, který obíhá kolem celého nástrovního obrazu a jenž je zjevně také prací Martina Michla.¹⁸ Popis užití provázků ve freskařské praxi nacházíme i ve vlivném a mezi malíři hojně rozšířeném díle Andrey Pozza *Perspectivae pictorum atque architectorum* (Roma 1693 – 1702).¹⁹ Pozzo radí přenášet pomocnou geometrickou síť, sloužící k převedení kompozice z návrhu na klenbu, na velké nebo zakřivené plochy právě pomocí sítě vytvořené z napnutých provázků, jež je světlem svíčky promítána na stěnu. Takto konstruovaná síť, kreslená nebo rýsovaná podle stínů vržených provázky, se však zpravidla přenášela

¹⁵ Podkresba uhlím se zachovala například u monstrance sv. Norberta zcela vlevo na západní straně, nebo majáku tvořícího součást Michlem malované krajiny s přístavem na východní straně, další příklady nacházíme v partiích ve středu klenby. Naopak na jižní, asi nejslabší části malby Nového zákona není podkresba patrná.

¹⁶ Otvory po hřebících jsou viditelné na šatu Věčné Moudrosti, těsně nad horní hranou Archy úmluvy a na obličejí apoštola Pavla. Za upozornění na tento technický detail děkuji Andreasu Gammerithovi, za konzultaci Martinu Mádlvi.

¹⁷ Hřebík sloužící pro konstrukci architektonických prvků na západní stěně byl nalezen těsně pod malbou nohy jednoho z andělů pod Věčnou Moudrostí. Rekonstrukci použití provázku při konstruování malované architektury provedl Martin Mádl.

¹⁸ Podkresbu rytím bylo možné provádět jen do vlhké omítky. Z toho vyplývá, že tyto části malby musely být prováděny do ještě vlhkého podkladu, tedy freskovou technikou.

¹⁹ Něm. vydání vyšlo pod názvem *Der Maler- und Baumeister-Perspectiv*. Ed. G. C. BODENEER. Augsburg 1706 – 1719.

na hrubou omítku, a proto byla ve většině případů překryta definitivní jemnou omítkou, tzv. intonakem, na níž teprve byla vytvářena vlastní malba.²⁰ Provázek se však používal i při přípravě malby na jemnou omítku, a to na rovných plochách, kdy jeho otiskem do vlhkého podkladu vznikaly rovné linie. Tento pracovní postup, doložený rovněž stopami po hřebících, ilustruje, na rozdíl od projekce geometrické sítě, řada zachovaných příkladů.²¹ I když architektonické články na Maulbertschově malbě dosahují jen průměrné kvality a k užití projekce došlo asi jen u některých z nich,²² představuje jeho dílo pozoruhodný příklad tohoto způsobu konstrukce architektury. Ten byl zřejmě kombinován tam, kde to zakřivení klenby umožňovalo, například u vodorovných linií, i s dalšími postupy vytváření ryté podkresby a s kresbou tmavým uhlím, sloužící k naznačení dekorací na architektuře (sokl pod Deskami desatera).

Z těchto drobností technického rázu můžeme usuzovat, že na Strahově bylo dodrženo obvyklé rozdělení prací, známé již z Maulbertschovy předchozí dílenské praxe. Figurální složku vytvářel sám Maulbertsch, iluzivní architekturu (včetně iluzivního rámu obrazu) a drobné detaily jeho žák Michl. Michlovi můžeme zcela jistě připsat také malbu pozadí, a to jak nebes ve středové části, tak také krajinných motivů po obvodu klenby. Na připravené krajinné či architektonické pozadí pak Maulbertsch maloval figury. Dílem, které Maulbertschově strahovské zakázce bezprostředně předcházelo, byla již zmiňovaná malířská výzdoba kaple egerského lycea z let 1792 – 1793, jež se se strahovskou malbou v některých formálních aspektech nápadně shoduje.²³ Šedavý, kalný kolorit celé malby by mohl i v Egeru ukazovat



8. *Věčná Moudrost, Filosofický sál Strabovské knihovny v Praze, Franz Anton Maulbertsch, 1794, pod medailonem viditelná stopa po zatlučeném hřebíku. Foto: M. Šeferisová Louvová.*

na vápennou malbu s rozsáhlými secco partiemi. Egerská malba byla prvním dílem nástěnného malířství, na němž byl Martin Michl zaměstnán jako Maulbertschův pomocník, nezasahoval tedy zřejmě do definitivního vzhledu figurální malby tolik, jako později na Strahově, přesto i zde se daří částečně rozpoznat jeho malířský rukopis. Vymezena mu byla jistě opět malba pozadí, tentokrát výhradně nebeských sfér, neboť malba s námětem Shromáždění všech svatých představuje otevřená nebesa, na nichž jsou v koncentrických kruzích kolem Nejsvětější Trojice a P. Marie umístění patroni Uher, světi, světičky, apoštolové a mučedníci. Jediným krajinným prvkem, jenž se stal předchůdcem stejného motivu na Strahově, je strom poznání za postavami Adama

²⁰ V literatuře známým příkladem užití této metody je stopa po hřebíku na fresce F. J. Spieglera v lodi klášterního kostela benediktinů (Münsterkirche) ve Zwiefalten z roku 1749, která ukazuje, že tímto způsobem zde byly konstruovány linie architektury; viz INGENHOFF, H. D.: Die Münsterkirche in Zwiefalten. Beobachtungen am barocken Gesamtkunstwerk. In: *Panteon*, 40, 1982, s. 208-210; KOLLER 2002, c. d. (v pozn. 8), s. 315.

²¹ KOLLER 2002, c. d. (v pozn. 8), s. 321.

²² Konstrukčním a kompozičním vadám strahovského obrazu a nedostatkům v její iluzivní složce byla již věnována pozornost; viz např. PREISS 1988, c. d. (v pozn. 1), s. 146-147.

²³ Práce začaly 10. září 1792, pokračovaly na podzim a v zimě a skončily v červnu 1793. Egerská malba vznikla po téměř desetileté pauze v Maulbertschově umělecké činnosti v oblasti nástěnné malby. Předcházely jí na počátku osmdesátých let nástěnné malby v kapli Primaciálního paláce v Bratislavě (1781), v katedrále v Győru (1781), ve farním kostele v Pápě (1782 – 1783), v biskupském paláci v Szombathely (1783) a v arcibiskupském paláci v Kalocse (1783 – 1784). K Egeru viz GARAS 1960, c. d. (v pozn. 1), s. 153-154; JÁVOR, A.: Zu Maulbertschs Spätwerk in Ungarn. In: HINDELANG – SLAVÍČEK 2007, c. d. (v pozn. 8), s. 103-119; SMOHAY, A.: Az egeri líceum Maulbertsch freskói / Frescos by Maulbertsch in the „Líceum“ (originally secondary school for girls and teacher training college nowadays of Eger). In: *Magyar Műemlékvédelem*, 14, 2007, s. 99-122, anglické resumé s. 122.



9. Meč s opaskem před sv. Štěpánem, kaple lycea v Egeru, Martin Michl (?), 1792 – 1793. Foto: *A magyarországi barokk freskófestészet korpusza.*

s Evou. Jeho koruna v obou případech připomíná rozevřený deštník (na Strahově dvojitý) se zesponu „zavěšenými“ jablky. Maulbertschovy barvou modelované postavy, utvářené stejným způsobem jako postavy ve Filosofickém sále, doplňují na několika místech až minuciózně malované kresebné detaily, evidentně z ruky Martina Michla. Atributy světců, části oděvů a ozdob, například meč s opaskem ležící před sv. Štěpánem nebo toulec se šípy u nohou sv. Šebestiána, podobně jako na Strahově propůjčují malbě kresebný ráz. Pro strahovskou zakázku bylo důležité zejména to, že v Egeru byla předpracována řada postav i celých skupin, které byly s obměnami použity ve Filosofickém sále. Pohyby i oděvy figur byly sice pozměněny, jejich charakter však zůstal identický. Kromě postav, které se opakovaly i na jiných Maulbertschových dílech předchozích let, jako dvojice Adama s Evou nebo Abraháma s Izákem či král David hrající na harfu, a které byly na Strahově vyobrazeny v souladu s louckou předlohou, nacházíme v Egeru i předchůdce pro skupinu na Strahově zcela novou – pro skupinu církevních otců a českých patronů. Ta byla připojena ke scéně Nového zákona a měla svůj předobraz v egerské čtveřici západních církevních otců a trojici svatých opatů Martina, Vojtěcha a Gellérta, zobrazených v majestátních postojích a bohatě dekorovaných rouchách v převažující bílé a zlatavě okrové barvě. Finální práce v Egeru zahrnovaly mimo jiné zřejmě i malbu svatozáře vycházející od holubice Ducha

svatého, která se v hustě kladených tenkých bílých liniích „rozlévá“ kolem postav Nejsvětější Trojice a P. Marie; její provedení rovněž ukazuje hypoteticky na Michla. Naopak o Michlově autorství další části výzdoby kaple není pochyb. Jak uvedl András Smohay, Michl je autorem iluzivní výmalby stěn kaple a iluzivního architektonického rámu zdobeného klasicistními vazami, který obíhá po obvodu nástropního obrazu. Vázu téměř totožných forem i barevného provedení nacházíme i na Strahově, kde ji Michl umístil na vrchol oltáře zasvěceného Neznámému bohu na aténském Areopagu. Dekoratívni malba na stěnách egerské kaple, jejíž tvarosloví rozpoznáváme rovněž ve strahovském díle, naznačuje, že se Michl v Maulbertschově ateliéru alespoň zpočátku profiloval jako malíř iluzivní architektury a nefigurálních dekorativních elementů. Ve Filosofickém sále strahovského kláštera mu však Maulbertsch dal větší prostor a umožnil mu výrazněji dotvářet po jeho boku i figurální scény.

Jistě pozoruhodná je skutečnost, že Maulbertsch z Egeru odjel dříve a svěřil ukončení celé zakázky Michlovi, který jako zplnomocněnec svého mistra podepsal 27. června 1793 kvitanci na mistrův honorář ve výši 3300 zlatých. Neméně neobvyklé je i to, že hotovou malbu dokonce Maulbertschovým jménem signoval. Srovnáme-li totiž signatury obou děl, strahovského a egerského, na první pohled zjistíme, že styl písma a hlavně znění Maulbertschova jména je odlišné. Oproti strahovskému „*Maulbertsch*“ („*Anton. Maulbertsch. / Pinxit. Anno: 1794^o*“) užil Michl v Egeru tvar „*Maulperts*“ („*Ant: de Maul= / perts pinxit / 1793^o*“). Tento příklad potvrzuje již známý fakt, že princip originality byl v období raného novověku chápán zcela odlišně než v moderní době. Pro objednavatele byla rozhodující zodpovědnost malíře za dílo jako celek, jež si u něj objednal, což vyjadřovala právě signatura, kterou malíř garantoval původnost svého díla a jeho stylovou jednotu. Kdo se kromě vedoucího malíře na vzniku malby prakticky podílel, již nebylo z hlediska výsledného díla důležité. I tak se však zdá, že Maulbertsch ve stáří důvěřoval svému žáku Martinu Michlovi v míře o něco větší, než to bylo obvyklé u jeho dřívějších žáků. Michl, který se dostal do Maulbertschova ateliéru zřejmě jako jeden z jeho posledních žáků, se pravděpodobně stal malířovým asistentem nejenom při práci v jeho dílně, ale i v osobním životě, jak dokládá Michlův

podpis na Maulbertschově testamentu sepsaném 30. července roku 1796. Martin Michl je v testamentu svého učitele označen jako „*Schoblar der k. k. Mabler-Akademie*“,²⁴ žák vídeňské umělecké akademie, na níž se zapsal 30. dubna 1789 ve věku 17 let.²⁵ Podle imatrikulačního záznamu pocházel z rodiny truhláře z Lambachu v Horním Rakousku.²⁶ Jeho přítomnost v Maulbertschově dílně je prameny poprvé doložena právě v Egeru, kde se podílel na malířské výzdobě kaple tamního lycea.²⁷ Možná si jej Maulbertsch, který byl řádným členem akademie od roku 1759, mezi studenty sám vybral, v každém případě získání místa v dílně tehdejšího předního malíře a freskaře znamenalo pro Michla a jeho malířskou dráhu významnou událost, přinášející možnost získat nové technické dovednosti a umělecké podněty pro budoucí vlastní tvorbu. Vedle teoreticky zaměřeného studia na akademii, zahrnujícího především výuku kresby, se totiž mohl v Maulbertschově ateliéru seznámit s malířskou praxí a především freskovou technikou, která se na akademiích nikdy nevyučovala.²⁸ Právě znalost freskové techniky nebo alespoň jejích základů Michla zřejmě předurčila k pozici Maulbertschova pomocníka během strahovské

zakázky, kdy mu Maulbertsch, jak vypovídá zachovaná korespondence, dal s ulehčením přednost před svým přítelem, klasicistně orientovaným malířem Dominikem Kindermannem (1739 – 1817). Kindermann Maulbertschovi sice zprostředkoval kontakt se strahovským opatem Václavem Mayerem a stál tak na samém počátku Maulbertschova pražského díla, techniku fresky však neovládal a jak se vyjádřil Maulbertsch, mohl by mu tím způsobit nečekané výlohy navíc.²⁹

Kromě prameny doloženého podílu Martina Michla na nástěnných malbách v Praze na Strahově a v uherském Egeru se však jeho účast předpokládá i na jiných Maulbertschových zakázkách. Již na počátku devadesátých let byla zahájena výzdoba katedrál v Szombathely, pro niž v letech 1791 a 1792 zhotovil Maulbertsch čtyři oltářní obrazy a obraz na hlavní oltář. Po skončení prací v Egeru začal v zimě 1793 – 1794 s přípravou skic pro nástěnné malby na klenbě, avšak k jejich realizaci z důvodu malířovy smrti nedošlo.³⁰ Anna Jávora se domnívá, že Martin Michl byl v Maulbertschově dílně zaměstnán už v době prací na oltářních obrazech v Szombathely. Hypoteticky Michlovi připisuje obraz *Navštívení*

²⁴ „*Schoblar der k. k. Mabler-Akademie und hier angesehener Zeugen*“; srov. GARAS 1960, c. d. (v pozn. 1), s. 281-282, příloha CLIX; HABERDITZL 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 390.

²⁵ PUČALÍK, M. – VALEŠ, T.: Neue Feststellungen zum Prager Schaffen Franz Anton Maulbertschs. In: *Umění / Art*, 58, 2010, s. 163, pozn. 17.

²⁶ K 10. lednu 1777 je v Lambachu doložen truhlář Josef Michl, pracující na výrobě skříní pro sakristii klášterního kostela benediktinů. Podle údajů na náhrobní desce na jižní straně chóru hřbitovního kostela v Lambachu zemřel 6. března 1802 ve věku 58 let, nápis jej tituluje jako „*architekta a truhlářského mistra*“. S největší pravděpodobností se jedná o otce Martina Michla, v době odchodu syna do Vídně mu bylo 45 let; viz HAINISCH, E.: *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach. Österreichische Kunsttopographie, Band XXXIV. Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Wels, II. Teil*. Wien 1959, s. 140, s. 333.

²⁷ A. Jávora se domnívá, že v souvislosti s pracemi v Egeru vznikl obraz sv. Barbory v nástavci oltáře sv. Jana Nepomuckého v kostele minoritů v Egeru a mohl by snad být dílem Michla; viz JÁVORA 2007, c. d. (v pozn. 23), s. 111, s. 119, pozn. 30. Michl však patrně nebyl jediným Maulbertschovým pomocníkem v Egeru. K účasti na této zakázce v roli pomocníka

se v roce 1821 přihlásil i egerský rodák Johann Michael Hess (János Mihály Hesz, 1768 – po 1833), akademický malíř a učitel kreslení na vídeňské „*k. k. Ingenieur-Akademie*“; v době výzdoby egerské kaple mu bylo 24 let. Krátce po dokončení maleb v egerské kapli získal Hess v roce 1794 první cenu v kategorii malby na vídeňské akademii (zapsán v roce 1789) za neoklasicistní obraz s námětem *Priamus a Achilles*. V roce 1813 nahradil Hessův obraz původní oltářní obraz v egerské kapli od místního malíře Ference Huszára z roku 1793; viz Ibidem, s. 111; SMOHAY 2007, c. d. (v pozn. 23), s. 107, s. 108, obr. 11; VOLLMER, H. (ed.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band XVI*. Leipzig 1923, s. 598.

²⁸ Viz např. KOLLER, M.: Zur maltechnischen Lehre an der Wiener Kunstakademie im 18. Jahrhundert. In: *Barockberichte*, 11/12, 1995, s. 417-427.

²⁹ Dopis F. A. Maulbertsche opatu Mayerovi z 28. února 1794. – Národní archiv, Řád premonstrátů Strahov, kart. č. 307; STRAKA 1920, c. d. (v pozn. 1), s. 11.

³⁰ První smlouva na výmalbu chóru byla uzavřena v květnu 1795, po ukončení maleb na Strahově a ve farním kostele v Gumpendorfu na předměstí Vídně; viz GARAS 1960, c. d. (v pozn. 1), s. 159-163.

z Maďarské národní galerie, namalovaný podle Maulbertschova obrazu stejného námětu v Galerii města Bratislavy ze šedesátých let. Michlův obraz, datovaný do devadesátých let, klade do souvislosti s pracemi na rozměrném obrazu *Navštívení* pro hlavní oltář katedrály v Szombathely z roku 1792.³¹ Michlova přítomnost v Maulbertschově ateliéru až do okamžiku jeho smrti 7. srpna 1796 dovoluje rovněž uvažovat o Michlově autorství dílenských prací (či jeho podílu na nich), vznikajících současně s Maulbertschovými posledními oltářními obrazy, obrazem *Nejsvětější Trojice* pro hlavní oltář bývalého řádového kostela trinitářů v Praze na Novém Městě (1794)³² a dvěma obrazy pro klášterní kostel františkánů ve slovenské Kremnici (1795 – 1796).³³ Po Maulbertschově smrti se Michl uplatnil v dílně zřejmě nejnadanějšího žáka a následovníka svého učitele Josefa Winterhaldera ml. (1743 – 1807). S ním prokazatelně pracoval v letech 1798 – 1800 na klenebních malbách katedrály v Szombathely, jejichž přípravu započal Franz Anton Maulbertsch, a účastnil se i dalších Winterhaldero-

vých zakázek v Uhrách, které Winterhalder získal v souvislosti s pracemi v szombathelské katedrále (nástěnné malby ve farním kostele Všech svatých v Pinka/Pinkamindszent).³⁴

V současnosti jsou se jménem Martina Michla hypoteticky spojována malířská díla různé kvality.³⁵ Jistotu Michlova autorství však máme zatím jen u dvou signovaných oltářních obrazů, nacházejících se na území dnešního Maďarska: *Nalezení sv. Kříže* v Zalaerdódu z roku 1803 a *Ukřižovaného Krista* podle předlohy Guida Reniho na faře v Mosonmagyaróváru datovaného rokem 1807.³⁶ K těmto obrazům můžeme dále připojit kresbu strahovského opata Václava Mayera z majetku premonstrátského kláštera v Praze na Strahově, jež je opatřena signaturou a datací „*M. Michl delinearit 1794*“.³⁷ K Michlově kresbě se nepochybně vztahuje zmínka v Maulbertschově dopisu opatovi z 10. prosince 1794 o kresebných portrétech malířových strahovských příznivců – opata, sekretáře a provizora, které malíř ze svého vídeňského ateliéru posílá jako výraz díky za jemu svěřenou malbu ve Fi-

³¹ JÁVOR, A.: „*Láttam én tornyait Szily templomának*“. Maulbertsch és Winterhalder Szombathelyen [„*I have seen the spires of Bishop Szily's church*“]. Maulbertsch and Winterhalder in the Town of Szombathely. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) és Josef Winterhalder (1743 – 1807)*. [Kat. výst.] Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2009, s. 119-135, anglické resumé s. 134-135, kat. č. I.40, I.41, I.43. Obraz *Navštívení* je poprvé uveden v JÁVOR 2007, c. d. (v pozn. 23), s. 118-119, pozn. 29.

³² PUČALÍK – VALEŠ 2010, c. d. (v pozn. 25), s. 162. V pražské soukromé sbírce se zachoval malý olejový obraz *Nejsvětější Trojice* (17 × 12 cm), který byl asi určen pro model nerealizovaného hlavního oltáře kostela. Obrázek by mohl být podle autorů prací Martina Michla.

³³ Do Kremnice dodal Maulbertsch, resp. jeho dílna dva oltářní obrazy: *Stigmatizace sv. Františka z Assisi* a *Ukřižování*, považované za dílenské práce. K obrazu *Ukřižování* se zachovala v Muzeu mincí a medailí v Kremnici olejová skica nižší umělecké kvality (modello či ricordo?) od neznámého autora, kladená do roku 1796. Podíl či autorství Martina Michla u těchto děl však nelze určit. Viz BALÁŽOVÁ, B.: Maulbertsch alebo Leicher? K dvom barokovým oltárnym výzdobám františkánskeho kostola v Kremnici. In: *Galéria 2002 – Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava 2003, s. 51-85; BALÁŽOVÁ, B.: Franz Anton Maulbertsch in der Slowakei und seine Altarbilder für die Franziskaner in Kremnica. In: HINDELANG – SLAVÍČEK 2007, c. d. (v pozn. 8), s. 121-135.

³⁴ Viz JÁVOR 2009, c. d. (v pozn. 31), s. 135, obr. s. 131 (nástěnné malby v Pinka/Pinkamindszent); JÁVOR, A.: Josef Winterhalder d. J. in Ungarn. In: SLAVÍČEK 2009, c. d. (v pozn. 8), s. 145-159. Srov. též JÁVOR, A.: Quellen und Bilder: Fragen zu Maulbertschs Werken in Szombathely. In: *Acta Historiae Artium*, 50, 2009, s. 147-161. Konkrétní podíl Martina Michla na zachovaných nástěnných malbách v kapitulní kapli katedrály v Szombathely a v kostele Pinkamindszent nebyl určen.

³⁵ Viz pozn. 32 a 33. Drobné olejové skici a jejich repliky, spojené s Maulbertschovými zakázkami posledních let, vznikaly, jak ukázala A. Jávora, také pro umělecký obchod; viz JÁVOR 2009, c. d. [Quellen] (v pozn. 34), s. 155. Není vyloučeno, že Michl byl zapojen i do těchto aktivit Maulbertschova ateliéru.

³⁶ JÁVOR 2007, c. d. (v pozn. 23), s. 118-119, pozn. 29; SMOHAY 2007, c. d. (v pozn. 23). Praxi kopírování děl významných evropských malířů Michl mohl poznat i v Maulbertschově ateliéru, např. pro biskupa v Szombathely Jánose Szilyho zhotovil Maulbertsch v roce 1784 tři kopie podle obrazů vlámských malířů; viz JÁVOR 2009, c. d. [Quellen] (v pozn. 34), s. 147-150.

³⁷ Uloženo v Grafické sbírce Strahovské knihovny (karton 1471). – VALEŠ, T.: *Josef Winterhalder ml. (1743 – 1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno*. [Mag. dipl. práce.] Brno : FF MU, 2008, s. 116-117; VALEŠ, T.: Josef Winterhalder d. J. (1743 – 1807) – Maulbertschs bester Schüler. In: SLAVÍČEK 2009, c. d. (v pozn. 8), s. 125-127.



10. Portrét opata Václava Mayerera, Martin Michl, 1794. Grafická sbírka Strabovské knihovny v Praze, karton 1471. Foto: Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

losofickém sále.³⁸ Červeně a žlutě kolorovaná kresba představuje opata Mayerera jako uchovatele a obnovitele loucké knihovny a současně stavebníka knihovní budovy na Strahově, v níž našla loucká bibliotéka své nové umístění. Opat je na ní zachycen v oválném okně s kamenným ostěním, v polopostavě a mírném natočení, s pravou rukou lehce přesahující přes okraj okenního otvoru, za ním jsou vidět knihovní police naplněné knihami. Význam tohoto Michlova drobného díla však nespočívá pouze v tom, že se jedná o doposud jedinou Michlovu známou kresbu, ale také v jeho těsném vztahu k Maulbertschově malbě na klenbě Filosofického sálu strahovského kláštera. Poprsí opata Mayerera, nápadně se podobající svou formou a stylem Michlovu kreslířskému portrétu, se

³⁸ Dopis F. A. Maulbertsche opatu Mayererovi z 10. prosince 1794. – Národní archiv, Řád premonstrátů Strahov, kart. č. 307. STRAKA 1920, c. d. (v pozn. 1), s. 11, chybně uvádí 30. prosince. Není vyloučeno, že Michl byl autorem i dalších uvedených portrétů – sekretáře a provizora, dříve považovaných za Maulbertschovy vlastnoruční kresby; srov. Ibidem.



11. Portrét opata Václava Mayerera, Filosofický sál Strabovské knihovny v Praze, Martin Michl (připsáno), 1794. Foto: M. Šeferisová Loudová.

totiž objevuje i na nástropním obraze, a to ve skupině církevních otců a českých zemských patronů – ve skupině, která byla do původního ikonografického programu, převzatého z louckého kláštera, zapojena dodatečně. Právě tento detail malby jako jediný i při pohledu z dálky narušuje svou výraznou kresebností stylovou jednotu celé malby.³⁹ Portrét představuje opata, jenž se oproti kresbě natáčí doleva, se sepjatými rukama a opatskou berlou. Jeho tvář je o něco širší a vlasy delší, jinak je však shoda s kreslenou variantou téměř úplná. Tmavé linie nad očima vyznačují oční víčka a zastíněné vnitřní koutky očí, světlo na hraně nosu zdůrazňuje jeho dlouhý rovný tvar, rýha mezi obočím naznačuje věk portrétovaného. Také vlasy jsou u obou děl utvářeny stejně pomocí tenkých linek kladených hustě vedle sebe. Nejvíce je však podobnost kresby a malby patrná na tmavě růžových partiích opatových tváří, které tvoří jemné šrafování mající na opatově levé tváři tvar trojúhelníku (na kresbě zúženého do tvaru písmene ypsilon), a zastíněných partií pod bradou a na krku, sestávajících z nepravidelných tmavých linií. Toto srovnání ukazuje, že i autorem portrétu na klenbě musel být

³⁹ K (dodatečnému?) zapojení tohoto detailu do ikonografického programu více viz ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2010, c. d. (v pozn. 2).



12. Martin Michl (?): Portrét opata Václava Mayerera. Strahovská obrazárna v Praze, inv. č. O 57. Foto: Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

Martin Michl.⁴⁰ Jeho výrazně kreslířské zaměření bylo v tomto případě dáno typem malířské úlohy, již byl portrét opata Mayerera. V obecné rovině jej však určovalo Michlovo školení na vídeňské akademii, od roku 1772 spojené s mědiryteckou akademií Jakoba Mathiase Schmutzera, jež kladla v duchu aktuálního klasicistního stylu důraz právě na kresbu.

⁴⁰ Rovněž pečlivě kladená světla na berle opata Mayerera i berle nejbližšího opata vedle něj prozrazuje ruku Martina Michla. Michlovo autorství potvrzuje srovnání Mayerova portrétu ve Filosofickém sále s portrétem objednavatele maleb na klenbě kostela Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma, louckého opata Gregora Lambecka, který zcela odlišně namaloval v roce 1774 Maulbertsch. Ve sbírkách Strahovské obrazárny je uložen anonymní portrét opata Mayerera (inv. č. O 57, olej na plátně, 108 × 72 cm), jenž při komparaci s Michlovou

Martin Michl, náležející svým výtvarným projevem již k epoše klasicismu, nesl tedy nesporně „vinu“ na kresebnosti a suchosti Maulbertschových pozdních nástěnných maleb v Egeru a zejména ve Filosofickém sále strahovského kláštera, která byla moderním dějepisem umění Maulbertschovi vytýkána. Tento aspekt Maulbertschova díla však můžeme vnímat i jinak. V Egeru a především na Strahově došlo díky jeho účasti k neobvyklému spojení dvou zcela odlišných přístupů, freskařského, ve vrcholném baroku stále zakotveného, uměleckého projevu Maulbertsche a kreslířského, suchého až úzkostlivého projevu jeho žáka Michla, mezi nimiž zvláště při pohledu zblízka vzniká dokonce jisté napětí. (To však s odstupem rychle mizí a zblízka odlišitelné rukopisy obou malířů rázem splývají do kritizované kresebnosti a tuhosti výsledné malby.) Právě toto spojení propůjčovalo strahovskému obrazu kvality, které strahovští premonstráti v čele s opatem Mayerem hodnotili velmi kladně; kresebnost malby a jistá strnulost v celkovém výrazu pro ně nepředstavovaly žádný důvod ke kritice. Zachovaná korespondence objednavatele a jeho malíře naopak vypovídá o naprosté spokojenosti na obou stranách: opat nešetří slovy chvály (Maulbertsch si prý svým dílem v Čechách postavil pomník⁴¹) a malíř jej i členy kláštera zahrnuje svou pozorností a jako dárky posílá do Prahy obrazy, grafiky a kresby (mezi nimi i zachovaný Michlův portrét).⁴² Je tedy zřejmé, že se Maulbertschovi podařilo zcela naplnit představy opata a členů jeho kláštera. Malba nejen věrně napodobovala vzhled a styl své loucké předlohy, což bylo jejím prvořadým cílem, ale patrně také, právě díky svému kresebnému elementu, velmi dobře odpovídala funkci, kterou měla splňovat – poutavě vyprávět spolu s tiskem vydanými popisy příběh pozoruhodné cesty lidského ducha ke křesťanskému zjevení a jeho naplnění ve Věčné Moudrosti.

kresbou a malbou na klenbě Filosofického sálu dovoluje také uvažovat o Michlově autorství.

⁴¹ Dopis opata Mayerera F. A. Maulbertschovi z 21. listopadu 1794. – Národní archiv, Řád premonstrátů Strahov, kart. č. 307. K darům malířů objednavatelům viz též JÁVOR 2009, c. d. [Quellen] (v pozn. 34), s. 147-148.

⁴² Podrobněji viz ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2010, c. d. (v pozn. 2).

Maulbertsch' Fresko im Philosophischen Saal der Stiftsbibliothek Strahov. Form und Technik

Zusammenfassung

Das Deckenfresko *Die geistige Entwicklung der Menschheit* aus dem Jahr 1794 am Gewölbe des Philosophischen Saals der Bibliothek der Prämonstratenserabtei in Prag-Strahov von Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) wurde schon etliche Male kunsthistorisch erforscht. Die Malerei weckte schon immer Interesse durch ihr bemerkenswertes ikonographisches Programm und ihren Bezug zum untergangenen Fresko von Maulbertsch am Gewölbe des Bibliotheksaals im Prämonstratenserstifts in Louka u Znojma/Klosterbruck bei Znaim aus dem Jahre 1778.

Abseits des Interesses der Fachöffentlichkeit blieb der formale Aspekt des Werkes von Maulbertsch in Strahov. Die Ursache dürfte die nicht besonders positive Bewertung dieser Malerei und weiterer Fresken aus der Spätzeit des Künstlers in den 1780er- und 1790er-Jahren gewesen sein, denen Trockenheit, malerische Härte und kaltes Kolorit vorgeworfen wurde.

Einen neuen Blick auf die Frage bietet die jüngst vollendete Restaurierung dieses Deckengemäldes (September 2009 – Mai 2010). Die Restaurierungsarbeiten ermöglichten eine Betrachtung aus unmittelbarer Nähe, was zu einer neuen Bewertung dieses letzten Werks des Malers führte, bei der Unterscheidung der von ihm und von seinem Helfer, Martin Michl, gemalten Teile half und einige Details zur Vertiefung und Ergänzung unserer Kenntnis der technischen Vorgangsweise im Bereich der barocken Freskomalerei ans Licht brachte.

Die verwendete Technik geht bereits aus dem deutschen gedruckten Titel des Deckengemäldes hervor – „*Kalkmalerey in Fresko*“. Der Umgang mit der Farbe weist jedoch auf einen wesentlichen Anteil an Seccomalerei hin, was übrigens für Maulbertsch' Arbeitsweise, wie sie von Manfred Koller und Jörg Riedel beschrieben wurde, charakteristisch ist. Das Verhältnis der Fresko- zur Seccomalerei war nicht genau festgelegt. Einige Partien wurden in den frischen Putz gemalt (Fresko), größere Teile, vor allem

in der Mitte des Gewölbes, auf den trockenen Putz (al secco), wobei die Farbpigmente mit Kalk gemischt wurden („Kalksecco“ – deshalb der pastellfarbene, trübe Charakter der Malerei im Zentralteil). Es ist wahrscheinlich, dass der Anteil der Seccomalerei, die physisch nicht so anstrengend war wie die Freskomalerei, mit dem zunehmenden Alter des Malers in seinem Werk wuchs. Das bestätigen vor allem die Teile in der Mitte des Gewölbes, wo der Maler mit zurückgebeugtem Kopf malen musste. Die Technik, mit der die Malerei geschaffen wurde, könnte aber verlässlich nur auf Grund einer speziellen Untersuchung festgestellt werden. Im Figuralteil des Bildes wurden keine eingravierte Vorzeichnung oder sonstige Hinweise auf die Benutzung von Hilfskartons gefunden, was mit einer ganzen Reihe formaler Züge der gestalteten Figuren, z.B. ihren ausdrucksvoll, expressiv dargestellten Gesichtern, darauf hinweist, dass es sich um Maulbertsch' ausschließliche eigene Malerei handelt. Die Betrachtung aus der Nähe ermöglichte eine detaillierte Beobachtung des für den Maler typischen freien Duktus, der sich durch breite Pinselstriche und das Nebeneinander kontrastreicher Farbtöne auszeichnet. Dieser Umgang mit der Farbe geht in einigen Gesichtspartien fast in ein Kneten der Farbmassen über, die mit schnellen Pinselstrichen übereinander aufgetragen sind. Nachfolgend wurde den Figuren durch die krausen dünnen Linien der Haare und Bärte sowie die Anbringung der Lichter und Schatten um die Augen Lebendigkeit und Ausdruck verliehen.

Malerisch am hochwertigsten erscheint die Szene über der kürzeren Nordseite des Saals mit Figuren des Alten Testaments um die strahlende Bundeslade. Zu den besonders hochwertigen Teilen dieser Malerei zählen die zentrale Figur des Moses, der an der Harfe spielende König David, sein Sohn Salomon oder das Paar Abraham und Isaak. Die künstlerische Qualität der Malerei im nördlichen Teil des Gewölbes erreicht auch die Darstellung einiger weiterer Figuren, vor allem ihrer Gesichter, über

den Längsseiten des Saals im Osten und Westen. Auf der Ostseite, wo die Schilderung der geistigen Entwicklung der Menschheit mit der Darstellung des Königs Deukalion und seiner Gattin Pyrrha beginnt, ist es die malerisch attraktive Figur des Feldherrn und Eroberers Alexander von Makedonien, auf dessen Gewand Maulbertsch die pastose Malerei reichlich applizierte (reiner Kalkmasse). Auf der Westseite findet sich das Paar des weisen Tyrannen der Stadt Lindos auf der Insel Rhodos Kleobulos und seiner Tochter Eumenides oder Kleobuline. Deren jugendliches Antlitz ist zweifelsohne die beste Darstellung eines Frauengesichts am Gewölbe des Philosophischen Saals. Bei der Beobachtung dieser sehr hochwertigen Teile der Maulbertschen Malerei fällt der Kontrast zu den stürzenden Riesen hinter Kleobulos und Kleobuline auf. Die Riesen, die für niedrige, die Religion missachtende Kreaturen stehen, sind sehr flüchtig gemalt, die Farbe nur in einer dünnen Schicht aufgetragen, die Umrisse der Formen nur mit rotbraunen Linien angedeutet. Die gleiche künstlerische Auffassung findet man auch auf der gegenüberliegenden Seite bei den Figuren aus dem Beginn der Menschheit: bei Deukalion und Pyrrha und den aus Stein entstehenden Soldaten oder bei den Satyrn und dem Kentauren, die eine weitere, immer noch primitive Etappe der Geschichte der Menschheit darstellen. Es ist daher offensichtlich, dass die Qualität der künstlerischen Ausführung davon abhängt, wie bedeutend die Stellung der jeweiligen Figur in der ganzen Szene war und ob sie positiv oder negativ war. Die expressivsten Teile der ganzen Malerei sind die drei Figuren der fallenden Enzyklopädisten, die gemeinsam mit den Riesen durch die Kraft der Ewigen Weisheit hinabgestürzt werden. Obwohl sie in keiner erhaltenen Beschreibung der Malerei angeführt werden, zeigen die Art und Weise ihrer malerischen Gestaltung (dickere Farbschichten an den Gesichtern und graphisch darübergelegte Haare), dass sie eine wichtige Rolle sowohl in der Komposition als auch vor allem in der inhaltlichen Aussage spielten. Die Szene aus dem Neuen Testament und die zentrale Szene der triumphierenden Weisheit gehören zu den qualitativ schwächeren. Die weiblichen Personifizierungen und die Engel um die Ewige Weisheit inmitten des Gewölbes sind vorwiegend in sehr hellen Pastelltönen gemalt. Derartig gestaltete Formen wurden vom Maler durch rotbraune

Umrisslinien hervorgehoben, ähnlich den Figuren im Hintergrund hinter dem Altar in der Szene aus dem Neuen Testament. Die verschiedenartige malerische Ausführung der einzelnen Figuren am Gewölbe des Philosophischen Saals, erkennbar bei der Beobachtung aus der Nähe, erzeugt den Eindruck einer niederen künstlerischen Qualität des ganzen Kunstwerks. Bei einer konzentrierteren Betrachtung und mit Kenntnis der inhaltlichen Botschaft ist es jedoch evident, dass der Maler einen Unterschied zwischen den Figuren auf Grund der Wichtigkeit und Bedeutung der jeweiligen Figur in der erzählten Geschichte machte, und zwar nicht nur auf Grund dessen, ob es sich um eine Haupt- oder Nebenfigur handelte, sondern auch je nachdem, ob ihre Rolle positiv oder negativ war. Selbstverständlich können wir die Schwachstellen der Malerei nicht verheimlichen, an denen zu erkennen ist, dass Maulbertsch nicht mehr über genügend physische Kräfte für so eine anspruchsvolle Aufgabe verfügte. Wir können allerdings auch nicht bestreiten, dass sich seine außerordentliche malerische Begabung auch in hohem Alter bei vielen Details, vor allem an den Gesichtern und Gesten der Figuren, zeigte.

Bei einer detaillierten Betrachtung des Werks bemerken wir eine Menge Details, welche durch eine auffällige Zeichnung hervortreten und sich deutlich von Maulbertsch' lockerer Pinselmalerei unterscheiden. Es handelt sich vor allem um sorgfältig gemalte liturgische Gefäße, Insignien und Attribute der dargestellten Figuren und Stillebenmotive, wie die Kugel an der Kette, die auf Sokrates' Verhaftung hinweist, die mathematischen, physikalischen und medizinischen Hilfsmittel der altertümlichen Gelehrten auf der Westseite oder die Symbole der Laster, die aus dem Füllhorn in der zentralen Szene mit der Ewigen Weisheit gestreut werden. Diese bereits auf den trockenen Putz gemalten Details sind fast mit Sicherheit Maulbertsch' Helfer Martin Michl zuzuschreiben. An einigen Stellen blieb sogar eine sichtbare Vorzeichnung mit dunklem Kohlenstift erhalten, die vor allem auf der Nordseite des Saals in der Szene aus dem Alten Testaments zu sehen ist. Dem Helfer Michl anvertraut wurden zudem die Aufschriften, Noten, Musikinstrumente, das Abteiwappen auf der wehenden Fahne unter der Ewigen Weisheit, das Spinnennetz eines der Enzyklopädisten und die Linien der Strahlen, die aus der Bundeslade

sowie der Figur der Ewigen Weisheit dringen und auch den Heiligenschein des Apostels Paulus bilden. Gerade beim Malen der Strahlen bediente sich Michl eines in der Freskomalerei bekannten technischen Mittels – er schlug in die Mitte des Objektes, aus dem die Strahlen hervorleuchten sollten, einen Nagel und malte nach einer am Nagel befestigten und gespannten Schnur die einzelnen Linien. (Die Nagellöcher sind am Gewand der Ewigen Weisheit, nahe der oberen Kante der Bundeslade und am Gesicht des Apostels Paulus sichtbar.) Das gleiche technische Mittel wurde bei einer Reihe von Architekturelementen eingesetzt, bei denen an vielen Stellen die Vorzeichnung zu sehen ist. In diesem Fall wurde die Schnur wegen der Gewölbekrümmung nicht direkt an den Putz gelegt, sondern die Linie, die sie in der Luft über dem Gewölbe bildete, mit Hilfe einer Kerze als Schatten an die Wand projiziert. Die Hilfslinien wurden direkt in den nassen Putz gezeichnet. (Der Nagel zur Konstruktion der architektonischen Elemente an der westlichen Wand wurde unmittelbar unter dem Fuß eines der Engel unter der Ewigen Weisheit gefunden.) Sehr konsequent wurde durch Vorzeichnung die Malerei der geraden architektonischen Elemente in den Szenen aus dem Alten und Neuen Testament an den kürzeren Seiten des Saals vorbereitet. In geringerem Maße finden wir eingravierte Linien auch auf der Westseite des Saals, wo diese bei der definitiven Umsetzung nicht immer berücksichtigt wurden (der linke Teil von Sokrates' Gefängnis mit Grabstein). Eingravierte gerade Linien grenzen außerdem den ornamentalen Rahmen ab, der das ganze Deckengemälde umläuft und offensichtlich auch von Martin Michl stammt. Aus diesen Feststellungen lässt sich schließen, dass die gewöhnliche, bereits aus der vorherigen Werkstattpraxis Maulbertsch' bekannte Aufteilung der

Arbeiten in Strahov eingehalten wurde. Der figurale Teil wurde von ihm gestaltet, die Illusionsarchitektur (inkl. des Illusionsrahmens des Bildes) und kleinere Details von seinem Schüler Michl. Michl können wir ganz sicher auch den Hintergrund zuschreiben, und zwar sowohl den Himmel im mittleren Teil als auch die Landschaftsmotive am Gewölberand. Ein Vergleich der von Michl signierten Zeichnung des Abts Mayer aus dem Jahre 1794 (Graphische Sammlung der Stiftsbibliothek Strahov) mit dessen Portrait in der Gruppe der westlichen Kirchenväter und tschechischen Landespatrone in der Szene aus dem Neuen Testament zeigt überzeugend, dass Michl der Urheber auch dieses Details des Gemäldes in Strahov sein muss. Der ausgeprägte Zeichnungscharakter ergab sich in diesem Fall durch die Malaufgabe, nämlich das Portrait des Abtes Mayer. Allgemein wurde Michls zeichnerische Orientierung durch seine Schulung an der Wiener Akademie geprägt, wo er sich im Jahr 1789 inskribierte und wo im Sinne des aktuellen klassizistischen Stils gerade die Zeichnung betont wurde.

In einigen formalen Aspekten ist der figurale Teil der malerischen Ausschmückung der Kapelle im Lyzeum in Erlau/Eger aus den Jahren 1792 – 1793 mit dem Gemälde in Strahov auffallend identisch. Diese Arbeit, an der Michl als Maulbertsch' Helfer nachweislich beteiligt war, ging dem Auftrag in Strahov voraus. Obwohl ihm bis jetzt in erste Linie die dekorative Illusionsmalerei in der Kapelle zugeschrieben wurde, lässt sich nicht ausschließen, dass er auch bei der Gestaltung des Figuralteils des Gewölbegemäldes stärker mitwirkte, indem er die Attribute der Heiligen, die Strahlen des als Taube dargestellten Heiligen Geistes oder den Baum hinter der Figuren von Adam und Eva schuf.

Übersetzung ins Deutsche von Eva Gruber

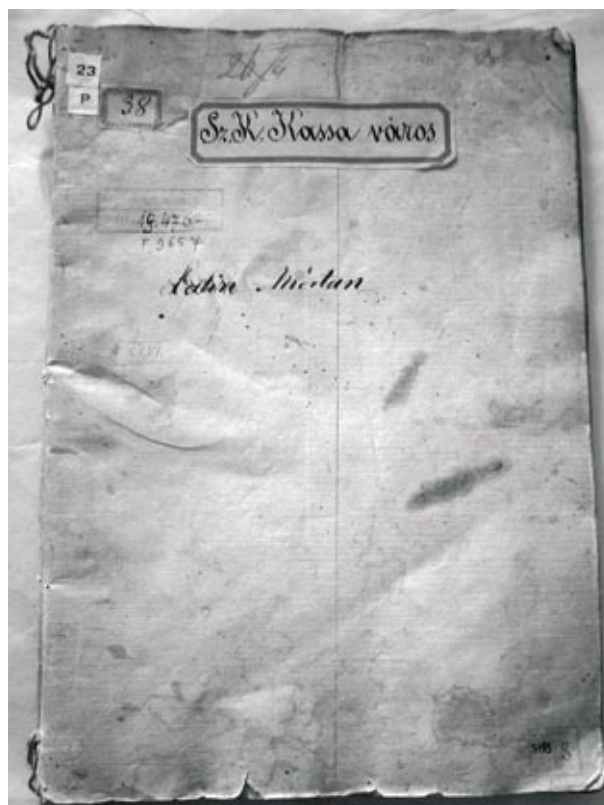
Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* Taliánsky rukopis v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach*

Eva KOTLÁRIKOVÁ

Zabudnutý taliánsky rukopis

Rukopis *Lettoni date da me...* je teoretická práca o architektúre napísaná v taliánskom jazyku, ktorá sa nachádza v archíve Východoslovenského múzea v Košiciach [Obr. 1]. O jej existencii sa v literatúre dozvedáme len vďaka krátkej informácii uverejnenej v časopise *Pamiatky a múzeá* v roku 1958 Ladislavom Šášky, ktorý uvádza, že „rukopis sa skladá sa z 58 obojstranne popísaných listov veľkosti 32,5 × 22 cm a ďalších 6 listov, pravdepodobne nepopísaných, ktoré boli neskoršie odstrihnuté. Rukopis je písaný kurzívou 17. storočia, nemá nadpis, neuvádza autora, len v pravom hornom rohu prvého listu je dátum 1638 a pri ňom marginálna poznámka: *Lettoni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII.* Poznámka je písaná inou rukou, ale písmom veľmi príbuzným písmu rukopisu.“¹ Tento zdroj tiež informuje, že „o tom, ako a kedy sa rukopis dostal na Slovensko a do múzea, nie je v archíve múzea nič zaznamenané“.² Táto zmienka je v slovenskej ale aj svetovej umeleckohistorickej spisbe jedinou, ktorá dosiaľ zaznamenala existenciu rukopisu *Lettoni date da me...*

Rukopis je rozdelený na tri časti. Prvá časť, po stranu 26, je úvodom k vlastnej práci o architektúre. Začína sa všeobecnými poučkami z geometrie a končí poučením o zameriavaní plôch a zisťovaní



1. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 1r, predná strana rukopisu. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

* Táto štúdia vznikla na základe diplomovej práce obhájenej na Katedre dejín výtvarného umenia FiF UK v roku 2009 aj vďaka podpore a spolupráci zo strany Východoslovenského múzea v Košiciach.

¹ ŠÁŠKY, L.: Taliánsky rukopis o architektúre. In: *Pamiatky a múzeá*, 7, 1958, č. 1, s. 47-48.

² Ibidem.

výšky veže. Druhá časť pozostávajúca zo strán 27-34 je venovaná opisom stĺpov používaných v antickej architektúre; tretia časť na stranách 35-58 bližšie rozoberá dispozície palácových stavieb. Všetky tri časti sú ilustrované veľkým množstvom kresieb.³

Listy rukopisu sú označené číslami od 1 do 58 vždy v pravom hornom rohu listu. V ľavom hornom rohu opačných strán listov však akékoľvek označenie chýba. Listy boli očíslované neskôr ako v dobe vzniku rukopisu, nakoľko čísla boli napísané ceruzkou.⁴

Po bližšom preštudovaní rukopisu vo Východoslovenskom múzeu možno k základnému popisu rukopisu dodať, že na jeho prednej strane sa nachádza nápis „*latin mértan*“,⁵ pričom slovo „*latin*“ bolo neskôr prečiarknuté. Je tu tiež nápis „*Sz. K. Kassa város*“, čo svedčí o tom, že rukopis sa stal majetkom múzea ešte pred rokom 1918. Prírastková kniha Východoslovenského múzea v Košiciach o rukopise neprezrádza o nič viac. Znenie Šáškyho krátkeho článku z *Pamiatok a múzeí* je v celom svojom obsahu priamym prepisom záznamu prírastkovej knihy.⁶ Tento záznam dokumentujúci traktát ako zbierkový predmet múzea pochádza z obdobia po roku 1918.⁷ Ako údaj o proveniencii rukopisu, respektíve o jeho spôsobe nadobudnutia do zbierkových fondov, sa tu však uvádza len slovo „*sklad*“ doplnené otáznikom.⁸ Tu teda končí akákoľvek možnosť priameho určenia proveniencie traktátu a aj všetky priame informácie o spôsobe, akým ho mohlo Východoslovenské múzeum nadobudnúť.

Východoslovenské múzeum v Košiciach vzniklo v roku 1872 ako spolkové múzeum pod názvom Hornouhorský muzeálny spolok v Košiciach z iniciatívy bratov Františka a Vojtecha Klimkovičovcov, Viktora Myskovszkého a Imricha Henszlmanna.⁹ V roku 1899 prešla správa múzea pod mesto Košice, čím sa aj jeho názov pozmenil na Košické múzeum.¹⁰ V roku 1901 bol do Košíc ako ministerský povereník vyslaný Jozef Mihalik (neskôr v rokoch 1903 – 1907 riaditeľ múzea), azda prvý profesionálny múzejník, ktorý v roku 1903 vypracoval *Opisný súpis zbierok košického múzea*.¹¹ Od roku 1904 sa zbierky múzea začali evidovať v prírastkovej knihe.¹² V roku 1918 boli z nariadenia riaditeľa múzea Elemíra Köszegeho-Winklera najcennejšie zbierky prevezené do Budapešti.¹³ Po rozpade Rakúsko-Uhorska sa múzeum v rámci Československej republiky stalo štátnym múzeom pod názvom Východoslovenské múzeum a jeho riaditeľom sa stal Josef Polák.¹⁴

Podľa doterajších záverov je možné predpokladať, že rukopis *Lettoni date da me...* sa stal majetkom Východoslovenského múzea v Košiciach niekedy v období medzi rokmi 1872 – 1918, teda medzi rokom jeho založenia a dátumom zápisu v prírastkovej knihe, kde sa ako jeho proveniencia uvádza „*sklad*“. Toto časové ohraničenie akvizície rukopisu potvrdzuje aj nápis v maďarskom jazyku na prednej stránke rukopisu, v štátnej správe na oficiálnej úrovni používaný len do roku 1918. Napriek tomu, že prvé prírastkové knihy múzea boli zriadené v roku 1904, taliansky rukopis je v nich zapísaný až po roku 1918. Môžeme preto

³ DELLA GRECA, V.: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp. – Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach. Jednu z nich, kresbu na strane 20r traktátu, Šášky uvádza pri článku. – ŠÁŠKY 1958, c. d. (v pozn. 1), s. 47-48.

⁴ Kvôli lepšej prehľadnosti označujem stranu (folio) s číslom v pravom hornom rohu pomocou čísla, ktoré je na nej napísané, a písmenom „r“ (recto), druhú stranu listu rovnakým číslom a písmenom „v“ (verso).

⁵ Znamená to „*latinská geometria*“.

⁶ Zápisy do prírastkovej knihy a evidencia zbierkových predmetov Východoslovenského múzea sa začala systematicky spracovávať až po vzniku Československej republiky v roku 1918 v období, keď bol riaditeľom múzea dr. Josef Polák. – Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach, Evidencia prírastkov, evid. č. S 3143.

⁷ Záznam je zapísaný po slovensky.

⁸ Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach, Evidencia prírastkov, evid. č. S 3143.

⁹ Felsőmagyarországi múzeum. – NEMEC, Z. – POLLÁK, R. (ed.): *Východoslovenské múzeum v Košiciach*. Košice 1992, s. 5.

¹⁰ Kassai múzeum. – Ibidem, s. 9.

¹¹ *A Kassai múzeum gyűjteményeinek leíró lejtroma*. – Ibidem.

¹² Ibidem, s. 51.

¹³ Ibidem, s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 10.

predpokladat', že od roku 1904 sa zapisovali len nové akvizície a inventarizácia starších zbierkových fondov prebehla až neskôr, v prípade talianskeho rukopisu až po roku 1918. Za tohto predpokladu by sme mohli zmenšiť časové rozpätie, v ktorom sa rukopis dostal do múzea na roky 1872 – 1904.¹⁵

Najrozsiahlejší celok v zbierkovom fonde sú rukopisy a písomnosti z pozostalosti jedného zo zakladateľov múzea, Imricha Henszlmanna, ktorý študoval okrem iného dejiny umenia a archeológiu v Ríme a v Benátkach.¹⁶ Vo svojej širokej publikačnej činnosti sa Henszlmann venoval aj histórii výtvarného umenia s osobitným dôrazom na architektúru.¹⁷ Akvizícia rukopisu do zbierkových fondov Východoslovenského múzea v Košiciach preto mohla prebehnúť ako súčasť Henszlmannovej pozostalosti po jeho smrti v roku 1888.¹⁸ Tento názor podporuje napríklad fakt, že Henszlmann študoval dejiny umenia v Taliansku, dokonca priamo v Ríme, kde mohol rukopis zakúpiť do svojej osobnej zbierky. Ďalším argumentom je jeho venovanie pozostalosti múzeu v čase, keď ešte nefungoval systém zápisov do prírastkových kníh, čo môže byť vysvetlením, prečo nie je v súčasnej prírastkovej knihe uvedená jeho proveniencia.

Jediným faktorom, ktorý môže túto teóriu spochybňovať, je nápis na prednej strane rukopisu „*latin mértan*“. Henszlmann v Taliansku študoval, preto je veľmi nepravdepodobné, že by sa zmýlil pri označení jazyka rukopisu. Je oprávnené sa domnievať, že tento omyl sa mohol udiť až neskôr, keď už bol rukopis

v zbierkach Hornouhorského muzeálneho spolku, a to zásahom personálu múzea.

V tejto fáze výskumu však táto teória nie je stopercentne dokázateľná. Napriek veľkej pravdepodobnosti je tu stále možnosť, že rukopis mohol múzeu v období do roku 1918 venovať ktokoľvek iný. V ďalšej fáze výskumu by bolo potrebné detailne konzultovať presný zoznam pozostalosti Imricha Henszlmanna, existencia takéhoto dokumentu je však viac než nepravdepodobná.

Otázka autorstva

Prvým krokom k bližšiemu výskumu obsahovej časti traktátu a jeho interpretácii v umeleckohistorických súvislostiach bol jeho samotný prepis a preklad do slovenčiny. Už rukopis jeho pisateľa je sám o sebe zaujímavým aspektom výskumu. Už Ladislav Šášky vo svojom krátkom článku spomína, že „*poznámka je písaná inou rukou, ale písmom veľmi príbuzným písmu rukopisu*“.¹⁹ Je ale treba dodať, že otázka písma, ktorým bol traktát napísaný, je trochu zložitejšia. Dá sa tu polemizovať minimálne o dvoch a maximálne o troch druhoch písma, pričom na prvej stránke rukopisu²⁰ je tento rozdiel najviac evidentný. Písmo na strane 2r a približne do polovice strany 2v je úhladné a veľmi dobre čitateľné [Obr. 2]. Nápis *Lettoni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII.*²¹ pôsobí oproti zvyšku prvej strany kontrastne [Obr. 3]. Písmo je „vypísané“, oproti precíznosti prvej stránky tu badať rýchlosť písma, táto poznámka

¹⁵ Zbierkový fond rukopisov a písomností Východoslovenského múzea v Košiciach vznikol po prerozdelení veľkého množstva historického materiálu zbierkového charakteru, ktorý sa v múzeu nahromadil od jeho vzniku. Počiatky materiálu, sústredené do zbierky, sú poznamenané hlavne darmi od priateľov múzea a prísunmi pozostalostí významných osôb. Najrozsiahlejším takýmto celkom je pozostalosť Imricha Henszlmanna, ktorá má takmer 2500 jednotlivín a pochádza prevažne z druhej polovice 19. storočia. Ide o korešpondenciu s významnými činiteľmi súdobého kultúrneho a politického života, koncepty listov, štúdie a kresby. – NEMEC – POLLÁK 1992, c. d. (v pozn. 9), s. 37-38.

¹⁶ *Bibliografický lexikón Slovenska*. Zv. III. Martin 2007, s. 423.

¹⁷ Henszlmann je autorom jednej z prvých umeleckohistorických monografií v Uhorsku, venovanej košickým gotickým kostolom. – HENSZLMANN, I.: *Kassa városának ó német*

stíli templomai. Budapest 1846. Je tiež autorom približne 50 knižných prác, štúdií a článkov v odborných periodikách. Venoval sa najmä témam z dejín výtvarného umenia, archeológie, ochrany pamiatok, pričom úroveň spracovania je veľmi rôznorodá, od základných teoretických prác, cez materiálové a nálezové správy, až po katalógy výstav, popularizačné články a iné. K výberu z jeho bibliografie pozri *Bibliografický lexikón Slovenska*. Zv. III. Martin 2007, s. 423.

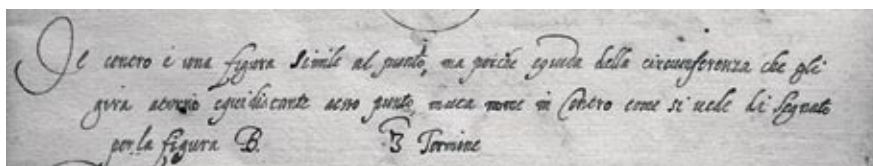
¹⁸ NEMEC – POLLÁK 1992, c. d. (v pozn. 9), s. 7.

¹⁹ ŠÁŠKY 1958, c. d. (v pozn. 1), s. 47-48.

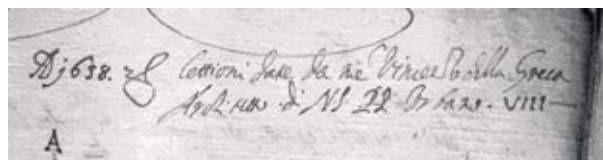
²⁰ Strana s číselným označením 2.

²¹ V preklade „*Lekcie dané mnou, Vincenzom della Greca, Architektom nášho pána, pápeža Urbana VIII.*“ – DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 2r.

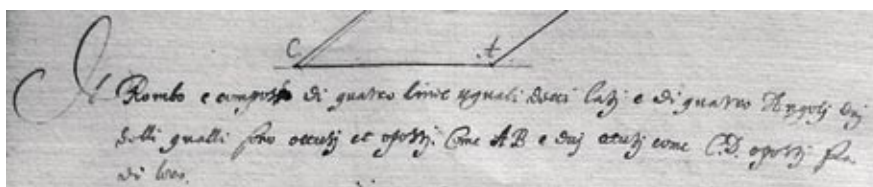
2. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 2r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.



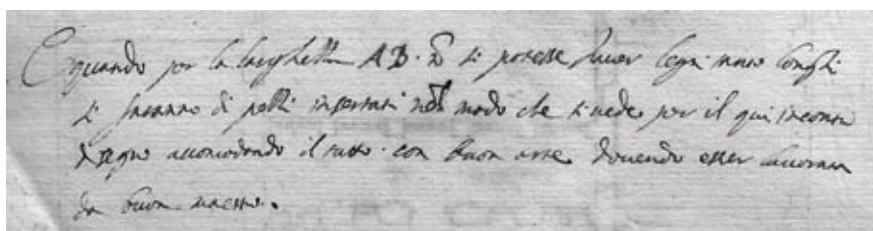
3. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 2r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.



4. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 9v. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.



5. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 57v. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.



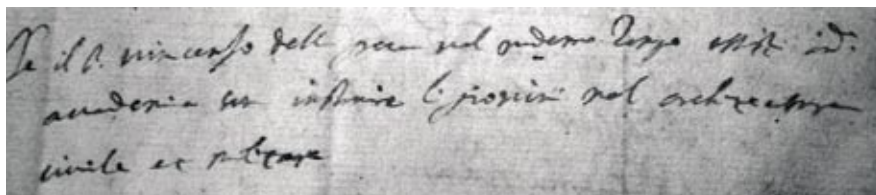
má charakter podpisu. Charakter písma na strane 2r teda zodpovedá Šáškyho poznámke o dvoch druhoch písma v traktáte. Zaujímavý zlom nastáva na strane 2v, kde sa zhruba v polovici stránky písmo mení. Z úhľadného, precízneho nabera formu dobre čitateľného ale „rýchlejšieho“ písma [Obr. 4]. V takejto forme zotrúva až do strany 57v. Tu približne v druhej vete textu opäť nabera iný charakter, vytvára sa tu tak dojem poznámky pripísanej opäť inou rukou [Obr. 5].

Ďalším zaujímavým aspektom výskumu je jazyk rukopisu. Na základe viacerých gramaticky či foneticky chybných zápisov, ktoré sú v rozpore so základnou kadenciou talianskeho jazyka, je možné vysloviť domnienku, že autor rukopisu nemusel byť talianskej národnosti.²²

K potvrdeniu tejto domnienky prispieva aj fakt, že spôsob vyjadrovania sa pisateľa je jazykovo pomerne nenáročný, každý nový odborný termín v rukopise je vysvetlený a objasnený. Práve vďaka

²² Autor veľakrát nepoužíva plurály v podstatných menách a množné číslo je tak pre čitateľa určované iba použitým slovesom. Autor takisto používa zdvojené spoluhlásky na miestach, kde sa (napriek možným odchýlkam v taliančine 17. storočia) podľa samotného tónu reči nehodia. Napríklad na strane 40v rukopisu používa „cassa“ (kassa) namiesto „casa“ (káza), „esempio“ (esempio) namiesto „esempio“ (ezempio) alebo „farré“ (farre) namiesto „faré“ (fáre). Tieto príklady

mohli byť spôsobené rôznymi faktormi, napríklad autorovým nižším vzdelaním, alebo faktom, že v taliančine v tej dobe sa ešte v praxi veľakrát odlišoval spôsob zápisu rôznych slov. Aj v takomto prípade sa však väčšinou postupovalo podľa zvukovej podoby zapisovaného slova, čomu ale jazykové odchýlky v rukopise vôbec nezodpovedajú. – DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 40v.



6. Zmienka o tom, že Vincenzo della Greca dáva lekcie civilnej a vojenskej architektúry. Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, Miscellanea, Vol. 43, fol. 16.

tejto jednoduchosti jazyka je silne citeľná náhla zmena vo výrazovej bohatosti vyjadrovania autora približne od druhého riadka strany 57v [Obr. 5]. V tomto krátkom odstavci pisateľ odrazu používa odborné termíny, ktoré dovtedy čitateľovi neobjasnil, vyjadrovanie je sofistikovanejšie a odbornejšie. Vysvetlením môže byť napríklad to, že pisateľ sa k rukopisu vrátil po dlhšej dobe, počas ktorej sa hlbšie teoreticky vyškolil. Je ale tiež možné, že poznámku pripísala iná osoba. Porovnanie písma na strane 57v rukopisu [Obr. 5] a písma na strane 2r [Obr. 3], v ktorých badáme podobné pretiahnuté línie písmena „l“ alebo podobný spôsob písania písmena „a“, nasvedčuje možnosti interpretácie tohto posunu ako zásahu školiteľa do poznámok študenta, čiže ako priamej poznámky Vincenza della Greca do samotného textu rukopisu.²³

V súvislosti s hypotézou o viacerých autoroch rukopisu možno predpokladať, že rukopis je zápisom architekta, zrejme nie talianskej národnosti, ktorý sa pravdepodobne školil u Vincenza della Greca.

Tento predpoklad podporujú viaceré fakty. Prvým z nich sú zápisy v archívnych dokumentoch Historického archívu Akadémie sv. Lukáša (*Accademia di San Luca*) v Ríme, kde na strane 16v zväzku 43 pod dokumentmi Miscellanea nachádzame zmienku o tom, že Vincenzo della Greca dostal 13. apríla 1636 za úlohu „*instructare i giovani in civile et militare architettura*“ [Obr.

6].²⁴ Dátum na rukopise *Lezioni date da me...* je 20. január 1638, čo zodpovedá faktu, že Vincenzo della Greca vtedy reálne školil mladých architektov, a teda to potvrdzuje teóriu, že mohol byť učiteľom, ktorého lekcie zapisoval mladý študent, a ktorý neskôr podpísal prednú stranu zápisov svojich lekcí.

Ďalším potvrdením tejto teórie je zistenie, že v zbierkach Courtauldovho inštitútu v Londýne, konkrétne v zbierke Anthonyho Blunta, sa nachádza traktát o architektúre pod názvom *Lezione di architettura date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.Sre. Urbino VIII.*²⁵ V nápise na prednej stránke je síce drobná odchýlka, košický rukopis má názov *Lezioni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII.*, je však viac než pravdepodobné, že tu ide o ďalší z viacerých zápisov lekcí Vincenza della Greca. Londýnsky rukopis zakúpil v roku 1970 vtedajší riaditeľ Courtauldovho inštitútu Anthony Blunt od Paula Grinkeho, obchodníka so starými knihami.²⁶ Majetkom Courtauldovho inštitútu sa rukopis stal v roku 1984.²⁷

Podľa popisu londýnskeho traktátu, ktorý uvádza katalóg knižnice Courtauldovho inštitútu, sa tento rukopis skladá z dvoch častí pozostávajúcich zo 63 listov a 25 listov, medzi ktorými je 7 prázdnych listov, ktoré nie sú zahrnuté do paginácie. Obsahovo sa rukopis skladá z dvoch navzájom nesúvisiacich častí: traktátu o architektúre od Vincenza della Gre-

²³ Zvláštne je tu aj porovnanie písania písmena „d“ v oboch prípadoch: spojenia „*della Greca*“ a slova „*dalle*“ na začiatku piateho riadku textu strany 57v. Podobné „d“ je použité v šiestom riadku v slove „*det*“, v nadpise textu v spodnej časti stránky a v druhom riadku spodného textu v slove „*modo*“. Charakteristické písmeno „l“ použité v podpise na druhej strane v slove „*lezioni*“ sa tu objavuje napríklad v prvom riadku spodného textu na strane 57v v slovách „*la larghezza*“, „*legni*“, „*longhi*“, alebo na konci tretieho riadka toho istého textu v slove „*lavorata*“. – DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 57v.

²⁴ „... *istruire i giovani nell'architettura civile et militare*.“ – Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Miscellanea, Vol. 43, fol. 16v.

²⁵ London, Courtauld Institute, Blunt Collection, No. 138, fol. 1-63.

²⁶ http://www.culturalpropertyadvice.gov.uk/search_spoliations/index.html?sectionDetail=7&iID=courtauld (5. 4. 2009).

²⁷ Ibidem.

cu a zbierky účtov z obdobia rokov 1664 – 1666, súvisiacich so stavbou a rozširovaním domu v Liège, písaných vo francúzskom jazyku.²⁸ Knižničný záznam tiež informuje, že rukopis obsahuje „*perom a vymývanou kresbou realizované nákresy architektonickej povahy*“.²⁹ Dátum vzniku zápisu lekcí Vincenza della Greca, teda prvej časti rukopisu, knižničný záznam neuvádza.

Tu sa otvára ďalšia možnosť polemiky o autorstve londýnskeho, ale aj košického rukopisu. Londýnsky rukopis obsahuje zápisky o účtoch vo francúzštine, je teda pravdepodobné, že jeho pisateľ bol z francúzskeho jazykového prostredia a po rokoch (v čase keď Vincenzo della Greca už nežil) používal zápisky z jeho lekcí pri prestavbe a prázdne stránky využil na zápis relevantných účtov. V súvislosti s možným autorstvom londýnskeho rukopisu je zaujímavý názor Anthonyho Blunta, ktorý rukopis vlastnil a sám sa doteraz najviac jeho výskumom zaoberal. Vo svojej štúdii „Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medal“, publikovanej v roku 1980 v časopise *Art History*, vyslovuje názor, že textová časť traktátu pochádza „pravdepodobne z ruky flámskeho kňaza menom Grimald de Nuvelara, ktorý bol kanonikom v Saint-Jean v Liège“.³⁰ Usudzuje tak aj vďaka poznámke v bližšie neurčenej knihe tohto kanonika, z ktorej vyplýva, že Grimald de Nuvelara bol v roku 1638 v Ríme, kde sa, ako predpokladá Blunt, školil u Vincenza della Greca. Blunt sa nazdáva, že Grimald ne Nuvelara „si musel robiť detailné poznámky a potom ich prepisovať, alebo si možno zapisoval to, čo mu učiteľ diktoval“.³¹ Nákresy, ktoré ilustrujú text, však Blunt s takmer úplnou istotou pripisuje samotnému della Grecovi, „keďže nápisy na nich sú písané tou istou rukou ako podpis na prvej strane“.³²

²⁸ K tejto téme BLUNT, A.: *A Liègeois Building Account of the 17th Century*. London 1973.

²⁹ „... pen and wash drawings of architectural features“ – http://library.kcl.ac.uk/F/2I4M41E2IFY9JLA9S5N1GBYG8-TVR3LJSFRJL3XGDEQQCXAD2YV-04267?func=full-set-set&set_number=044203&set_entry=000002&format=999 (31. 5. 2007).

³⁰ BLUNT, A.: Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medal. In: *Art History. Journal of the Association of Art Historians*, 3, 1980, č. 1, s. 69. Túto informáciu o atribúcii traktátu od neho preberá aj DEL PESCO, D.: *L'architettura del Seicento*. Roma 1998, s. 51.

Ďalším argumentom, ktorým Blunt podporuje svoju teóriu, je porovnanie della Grecovho podpisu na rukopise s podpisom „*della Greca*“ na návrhu prestavby Lateránskej baziliky, ktorý sa dnes nachádza vo Vatikánskej knižnici v Ríme.³³ Blunt ďalej rozvíja teóriu, že návrh prestavby odovzdaný v roku 1646 a podpísaný iba priezviskom, bol nesprávne pripisovaný Vincenzovmu synovi Felicemu. Po porovnaní oboch podpisov sa priklonil k názoru, že atribúcia Felicemu bola chybná a autorom návrhu bol Vincenzo.³⁴

Definitívny dôkaz autorstva Vincenza della Greca v prípade košického rukopisu by mohla priniesť iba priama komparácia londýnskeho a košického rukopisu. Mohla by definitívne potvrdiť autorstvo Vincenza della Greca a tiež potvrdiť, alebo vylúčiť možnosť autorstva Grimalda de Nuvelara pri košickom traktáte. Nakoľko však zo strany Courtauldovho inštitútu nebola táto priama komparácia umožnená, nateraz možno brať do úvahy záver, že košický rukopis má dvoch autorov. Jedným je Vincenzo della Greca, podpísaný na jeho prednej stránke, ktorý je autorom zapisovaných lekcí o architektúre. Druhým je neznámy študent, ktorý lekcie della Greca zapisoval. Meno študenta ostáva nateraz neznáme a predstavuje otázku pre ďalšie skúmanie tohto rukopisu.

Život a dielo Vincenza della Greca

Vincenzo della Greca pôsobil v Ríme ako architekt prevažne v prvej polovici 17. storočia. Rodák zo Sicílie sa vyškoliť v Ríme u Giovanniho Battistu Montana.³⁵ V roku 1623 bol menovaný „*Architetto*

³¹ BLUNT 1980, c. d. (v pozn. 30), s. 69.

³² Ibidem; DEL PESCO 1998, c. d. (v pozn. 30), s. 51.

³³ Roma, Biblioteca Vaticana, Chigiano P. VII 10, fol. 47; BLUNT 1980, c. d. (v pozn. 30), s. 69.

³⁴ BLUNT, A.: *Borromini*. London 1979, s. 136.

³⁵ Narodil sa v Palerme 5. februára 1592, zomrel v Ríme 2. decembra 1661. – ACCIAI, T.: Vincenzo della Greca. In: TRECANI, G. (ed.): *Dizionario bibliografico degli italiani*. Roma 1989, s. 66; LEFEVRE, R.: Divagazioni su due architetti del Seicento: i Della Greca. In: *Strenna dei Romanisti*, 42, 1981, s.



7. Vincenzo della Greca: SS. Domenico e Sisto, Rím, 1651 – 1661. Foto: Archív autorok.

255. Školenie u G. B. Montana absolvoval spoločne s ďalším architektom Giovannim Battistom Soriom. „Ha lasciato dopo di se molte belle fatiche di disegni di architettura, che poi sono state poste in luce da Giovanni Battista Soria, il quale fu suo allievo, come altresì Vincenzo della Greca, amendue Architettori Romani.“ – BAGLIONE, G.: *Le Vite de' pittori scultori ed architetti. Dal pontificato di Gregorio XVIII fino a tutto quello d'Urbano VIII.* Ed. A. FORNI. Roma 1924 (1. ed. 1642), s. 112.

³⁶ ACCIAI 1989, c. d. (v pozn. 35), s. 66.

³⁷ Camera Apostolica – centrálny finančný úrad pápežského štátu.

³⁸ Coadjutore.

³⁹ POLLACK, O.: *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.* Wien 1931, s. 343.

⁴⁰ „E nella strada Pia vicino a San Bernardo da lui sull lato dritto fu ordinata la Chiesa si S. Caio Pontefice, d'altare, di pitture, di facciata adorna e abbellita e fu da Francesco Peperelli e da Vincenzo della Greca, ambo Romani architettata.“ – BAGLIONE 1642, c. d. (v pozn. 35), s. 179.

di Castel Sant'Angelo“ a spolupracoval pri dôležitých fortifikačných projektoch na zákazku pápeža Urbana VIII.³⁶ Táto práca mu pomohla stať sa zamestnancom Apoštolskej komory.³⁷ Od 1. novembra 1627 pôsobil ako asistent³⁸ Carla Maderna,³⁹ čo mu umožnilo spolupracovať s ním na viacerých významných projektoch. V tejto dobe sa podieľal aj na stavbe dnes už zbúraného kostola San Caio.⁴⁰ Po smrti Carla Maderna 8. mája 1631 sa della Greca stal architektom „delle fabbriche camerali“ Anjelského hradu⁴¹ a v tejto funkcii zotrval až do 2. decembra 1944.⁴² V rokoch 1630 – 1631 dostal titul „architetto di palazzò“, čo znamenalo pravidelnú mesačnú mzdu a tým aj väčšiu existenčnú istotu pre della Greca a jeho rodinu.⁴³ Ďalší významný kariérny postup prišiel v roku 1638, keď bol della Greca menovaný za „architetto civile e militare delle fabbriche Camerali, di Castel Sant'Angelo, di Civitavecchia e di Castelfranco“.⁴⁴

V roku 1633 sa meno Vincenza della Greca po prvýkrát objavuje v dokumentoch Akadémie sv. Lukáša.⁴⁵ V apríli roku 1636 je akadémiou poverený „vzdelávat' mládež v civilnej a vojenskej architektúre“,⁴⁶ čo znamená, že bol s veľkou pravdepodobnosťou aj prvým učiteľom svojho syna Feliceho.⁴⁷ Vincenzo ďalej výrazne postúpil, keď bol 25. apríla 1638 menovaný za „principe dell'Accademia di San Luca“⁴⁸

⁴¹ BERTOLOTTI, A.: Vincenzo La Greca, architetto palermitano del sec. XVII. In: *Nuove Effemeridi Siciliane*, 2, 1875, č. 3, s. 171.

⁴² ACCIAI 1989, c. d. (v pozn. 35), s. 66.

⁴³ POLLACK 1931, c. d. (v pozn. 39), s. 343-346.

⁴⁴ BERTOLOTTI 1875, c. d. (v pozn. 41), s. 172.

⁴⁵ LEFEVRE 1981, c. d. (v pozn. 35), s. 255.

⁴⁶ Pozri pozn. 24.

⁴⁷ Felice della Greca sa narodil v roku 1626, viac k jeho vzdelaniu a traktátu CURCIO, G.: La 'Breve Relatione' inedita di Felice della Greca e la trattativa funzionale fra il cinquecento e il seicento. In: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 8, 1978 – 1979, s. 102.

⁴⁸ Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Miscellanea, Vol 43, fol. 20v.



8. Vincenzo della Greca: SS. Domenico e Sisto, Rím, 1651 – 1661, schodisko. Foto: Archív autorky.

a 20. septembra toho istého roku mu boli dokonca nanovo potvrdené jeho funkcie hlavného dozorca Apoštolskej komory Anjelského hradu.⁴⁹ Jedným z dôvodov tohto menovania bola aj jeho „odbornosť a skúsenosť v architektúre“.⁵⁰

Podľa archívnych dokumentov Štátneho archívu v Ríme dostal della Greca v máji 1647 zaplatené za to, že „urobil návrh pôdorysu kostola Sant’Agostino a celého zbytku konventu s ideou novej budovy“.⁵¹ V rokoch 1647 – 1650 dokonca pravdepodobne prispel aj k zmodernizovaniu lateránskej baziliky.⁵²

Kariéra Vincenza della Greca sa pozastavila v roku 1649, keď jeho syn Felice, neskôr sám architekt, v súboji zabil svojho protivníka a bol za to na sedem rokov vyhostený z Ríma.⁵³ V neľahkom období, nasledujúcom po spomínaných udalostiach, sa Vincenzo stal architektom kostola SS. Domenico e Sisto a touto úlohou sa zaoberal až do svojej smrti, kedy stavbu po ňom prebral syn Felice. Vincenzo della Greca tu realizoval vstupný portál kostola, portál do dvora, vrchnú časť fasády a schodisko.⁵⁴ Práca na prestavbe tohto kostola sa dnes považuje

⁴⁹ „... *soprintendente agli edifici camerali di Castel Sant’Angelo*“. – Roma, Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Miscellanea, Vol 43, fol. 20v.

⁵⁰ „... *in architettura perizia ed esperienza*“. – Roma, Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Miscellanea, Vol 43, fol. 20v.

⁵¹ „... *per aver fatta la pianta della chiesa da Sant’Agostino con tutto il resto del convento con il pensiero della nuova fabbrica*“. Roma, Archivio di Stato di Roma, Congregazioni soppresse, S. Agostino, Risoluzioni capitolari, fol. 59.

⁵² Tento predpoklad vyslovuje vo svojej knihe FASOLO, F.: *L’opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*. Roma 1966, s. 190.

⁵³ Zdržoval sa pravdepodobne v Siene a okolí. – CURCIO 1978 – 1979, c. d. (v pozn. 47), s. 102; SLADEK, E.: Beiträge zu einer monographie Felice della Grecas. In: *Römische historische Mitteilungen*. Zv. 30. Wien 1988, s. 202.

⁵⁴ SLADEK 1988, c. d. (v pozn. 53), s. 202.

za najvýznamnejšie architektonické dielo della Grecu [Obr. 7].

Autorstvo portálu dokázal Anthony Blunt štylistickou konfrontáciou s niekoľkými della Grecovými náčrtmi v rukopise o architektúre, zachovanom v Courtauldovom inštitúte v Londýne. Vďaka analýze iónskych hlavíc na nákresoch v rukopise a tých zo SS. Domenico e Sisto bolo možné s určitosťou vylúčiť akékoľvek pochybnosti o autorstve rukopisu.⁵⁵ Portál, z oboch strán flankovaný trištvrtstĺpmi s iónskymi hlavícami, je zakončený prelomeným segmentovým štítom s reliéfom v strednej časti. Podľa Bluntovej analýzy bol della Grecovi pripísaný aj vstupný portál vedúci do dvora.

Najviac ceneným dielom Vincenza della Grecu je schodisko kostola SS. Domenico e Sisto. Je vystavané barokovo scénograficky a skladá sa z dvoch hlavných častí. Priamo stúpajúce hlavné rameno sa na svojom konci rozdvaja a v polkruhovitom zalomení stúpa k portálu kostola. Pred portálom sa vytvára terasovitý priestor s balustrádou, ktorá lemuje aj schodisko, a to smerom nadol až k bodu, v ktorom sa jeho dve ramená opäť zjednocujú. Na pravej časti je schodisko doplnené o ďalšie rameno, priamo zostupujúce od vstupného portálu [Obr. 8].

Schodisku sa v porovnaní s ostatnými dielami Vincenza della Grecu dostalo asi najviac pozitívneho ohodnotenia. Robert Wittkover sa o ňom vyjadruje ako o nápaditom a imaginatívnom a hodnotí ho ako elegantne zahnuté. Jeho inšpiráciu nachádza v Cortonovej Villa del Pignetto, a inovatívny posun vidí v tom, že v kostole SS. Domenico e Sisto to bolo po prvýkrát, čo rímsky architekt postavil barokové schodisko v mestskom prostredí. Uvažuje o tomto schodisku aj ako o možnom východisku pre Porto di Ripeta Alessandra Specchiho a Španielske schody Francesca de Sanctis.⁵⁶ Aj Paolo Portoghesi vyzdvihuje význam schodiska, ktoré prináša do mesta po prvýkrát prvok používaný v prímestských vilách a scénograficky využíva malý priestor. Aj keď návrh

nepovažuje až do detailov za veľmi kvalitný, nápad s vyčnievajúcim priestorom pred portálom kostola, ktorý sa mení na balkón, hodnotí ako nepochybne pozitívny prínos. Takisto naznačuje, že tento princíp o päťdesiat rokov neskôr využil Alessandro Specchi vo svojej neporovnateľne rozmernejšej priestorovej kompozícii.⁵⁷

Výučba architektúry v Ríme 17. storočia

Traktát Vincenza della Grecu uložený v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach, podobne ako jeho ďalšia verzia z Courtauldovho inštitútu, sú zápismi lekcii architektonického školenia z prvej polovice 17. storočia, a teda aj cenným dokladom o vtedajšej úrovni a metodike výučby architektov.

Vzdelávanie architektov prekonalo v 17. storočí zásadnú vývojovú zmenu. Na jeho začiatku prebiehalo školenie ešte stále v botegách (*botteghe*), v zásade ešte na spôsob stredovekého cechového školenia. Mladí uční tu žili a pracovali spolu s majstrom; po vyškolení veľakrát ostávali pracovať u majstra alebo odchádzali za ďalšími profesionálnymi skúsenosťami do iných miest či do zahraničia. Tí najtalentovanejší neskôr sami zakladali podobné botegy a stávali sa majstrami.⁵⁸ Na začiatku 17. storočia ešte stále nebolo vzdelávanie architektov oficiálne inštitucionalizované, kvalita výučby, jej obsah a metodika vo veľkej miere záviseli od samého školiteľa. V tejto dobe vznikala široká produkcia „praktických manuálov“, slúžiacich na rýchlu konzultáciu, ktoré ponúkali základné a nevyhnutné technické znalosti na to, aby mohol architekt operatívne čeliť najbežnejším problémom každodennej praxe v „studio“ alebo v „cantiere“.⁵⁹

Potreba dohľadu nad „správnou architektúrou“, dodržiavaním noriem považovaných za štýlovo vyhovujúce a kvalitné a v neposlednom rade potreba inštitucionalizácie architektonického vzdelávania sa odrazili vo vznikoch akademií.⁶⁰

⁵⁵ BLUNT 1973, c. d. (v pozn. 28), s. 48.

⁵⁶ WITTKOWER, R.: *Art and Architecture in Italy, 1600 – 1750*. Harmondsworth 1958, s. 188.

⁵⁷ PORTOGHESI, P.: *Roma Barocca*. Roma 1966, s. 272.

⁵⁸ CURTI, M.: L'introduzione. Ricerca di una „regola certa“ tra „autorita degli antichi“ e „invenzione dei moderni“. In: CURTI, M. – ZAMPA, P. (ed.): *Trattato anonimo della fine del Seicento*. Roma 1995. s. XI.

⁵⁹ Ibidem, s. X.

⁶⁰ Ibidem.

Vincenzo della Greca bol jeden z architektov, ktorí dostali v roku 1636 za úlohu zhostiť sa roly školiteľa v civilnej a vojenskej architektúre. Jeho postup pravdepodobne vychádzal z vlastných skúseností v období, keď sa sám školil u Giovanniho Battistu Montana.⁶¹ Už samotný fakt, že jeho kurz bol organizovaný akadémiou, dokumentuje vzrastajúci trend dohľadu akadémie nad kvalitou výučby, ktorý smeroval k neskoršej plnej inštitucionalizácii štúdia architektúry na univerzitnej úrovni práve na pôde akadémií. Tento zlom v architektonickom školstve nastal v roku 1667, kedy Akadémia sv. Lukáša otvorila pravidelné kurzy architektúry, koncipované ako organický komplex predmetov, ktoré mali pripraviť architekta na jeho profesiu. Vyučovali sa tu predmety ako *disegno* (kresba, navrhovanie), *prospettiva* (perspektíva), matematika, geometria, *studio degli ordini* (štúdium stavebných rádoŧ).

Obsahový rozbor traktátu *Lettoni date da me...*

Východiská pre vznik traktátu Vincenza della Greca a jeho ideový a teoretický základ tvorí viacero spisov o architektúre. Zoznam spisov, ktoré mal Vincenzo pravdepodobne veľmi dobre naštudované a z ktorých čerpal inšpiráciu i vo svojej didaktike a zázname svojich lekcí, sa šťastnou náhodou podarilo zachovať. V roku 1644, čiže šesť rokov po vzniku košického rukopisu, vzniklo pojednanie o architektúre *Breve relatione e stile di ordinare i membri particolari delle case e palazzj*, ktorého autorom bol vtedy ešte len osemnásťročný syn Vincenza della Greca. Felice nepochybne nadobudol svoje znalosti v tejto dobe v školení u svojho otca.⁶² Vo svojom pojednaní

o architektúre Felice cituje autorov traktátov, z ktorých vo svojom diele vychádza. Dozvedáme sa tak o priamej inšpirácii autormi ako „*Leon Battista Alberti, Vitruvio, Sebastian Serlio, Vignola, Cavalier Fontana, Pietro Cataneo alebo Vincenzo Scamozzi*“.⁶³

Rukopis *Lettoni date da me...* zo zbierok Východoslovenského múzea v Košiciach sa skladá z troch častí, ktoré nie sú navzájom nijako výrazne oddelené. Prvá časť je venovaná základným pravidlám geometrie a zameriavaniu terénu, druhá stavebným slohom a tretia pôdorysom palácov. Traktát nemá žiadnu pevnú obsahovú štruktúru vedúcu k záverom. Aj tento fakt nasvedčuje tomu, že ide o zápisky lekcí, ktoré mohli byť zaznamenané vo viacerých samostatných zväzkoch. V prvej časti sú záznamy urobené na oboch stránkach listu, v druhej a tretej časti zväzku na zápisky vždy slúži ľavá stránka a pravá je používaná na zákresy či už prvkov stavebných slohov alebo pôdorysov palácov.

Keď chceme porovnať traktát Vincenza della Greca s inou teoretickou spisbou prvej polovice 17. storočia a skôr, je potrebné medzi nimi definovať zásadný rozdiel, najviac markantný práve v prvej časti della Grecovho spisu. Ide o to, že rukopis *Lettoni date da me...* nie je teoretickou prácou o architektúre, objasňujúcou della Grecov špecifický názor alebo jeho nové prístupy v zmysle vývinu architektúry, zmeny vkusu alebo akéhokoľvek iného umeleckohistorického významu. Ako je zrejmé hlavne z úvodných statí tejto prvej, matematicko-geometrickej časti, rukopis je v prvom rade návodom pre študentov architektúry. Prvá časť na stránkach 2r-27r je zameraná na základné pravidlá geometrie a jej praktickej aplikácie v praxi architekta. Rukopis má v tejto fáze jednoznačne charakter učebného textu [Obr. 9].⁶⁴

⁶¹ Ibidem.

⁶² CURCIO 1978 – 1979, c. d. (v pozn. 47), s. 99-118; SLADEK 1988, c. d. (v pozn. 53), s. 199-233.

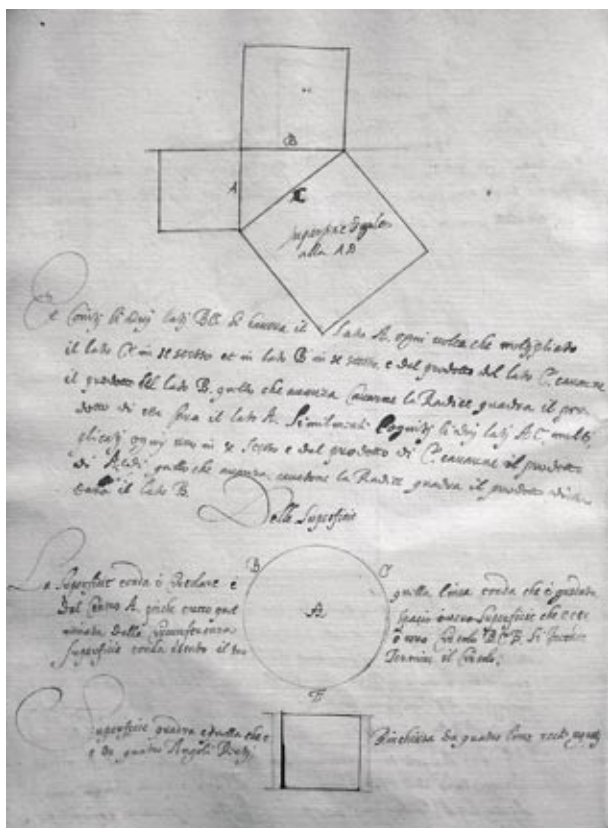
⁶³ CURCIO 1978 – 1979, c. d. (v pozn. 47), s. 106.

⁶⁴ Na strane 2r začína definíciami základných termínov geometrie ako bod, priamka, krivka a podobne. Autor tu postupne objasňuje možnosti práce s kružidlom, ako napríklad spôsob vytvárania priesečníkov, polomerov a priemerov kruhu, vysvetľuje tiež spôsoby, akými možno rozdeliť kruh na viacero častí. V súvislosti s kruhmi na strane 4r vysvetľuje systém 360 stupňov uhlov, meranie stupňov uhla a tvorbu pravých uhlov,

oboznamuje čitateľa aj s vodováhou. Samostatnú podkapitolu na stranách 5r-5v venuje piatim spôsobom tvorby pravých uhlov pomocou kružidla. Ďalšia podkapitola na stranách 5v a 6r je venovaná spôsobu delenia priamok na rovnaké časti a rozdielom medzi ostrými a tupými uhlami. Problematiku uhlov tu ďalej rozvádza na stranách 6r-7v vymenovaním a definíciami všetkých známych typov uhlov a plynulo nadväzuje definíciami geometrických prvkov.

Zvláštnu kapitolu venuje trojuholníkom a ich rôznym typom. Definuje tu rovnostranný trojuholník, nerovnostranný ostrouhlý trojuholník, nerovnostranný tupouhlý trojuholník, pravouhlý trojuholník a bližšie rozvádza možnosti vytvárania rôznych druhov trojuholníkov vo vnútri kružnice.

V ďalšej podkapitole od strany 8v pisateľ rozoberá štvoru-



9. Vincenzo della Greca: *Lezioni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 10n. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

holníky. Začína podobne definovaním rôznych druhov štvoruholníkov. Definuje tu ostrouhlý štvoruholník vytvorený z kriviek, tupouhlý štvoruholník vytvorený z kriviek, obdĺžnik, kosoštvorec, kosodĺžnik a lichobežník. Na tieto definície nadväzuje podrobnou definíciou Pytagorovej vety: $c^2 = a^2 + b^2$ a strane 10r. Definíciu v texte opakuje druhýkrát aj na strane 10v, detailne tu popisuje aj jej použitie v praxi. Nasledujúca podkapitola (10v-11v) je venovaná povrchom geometrických prvkov. Opäť tu definuje trojuholník, kruh, štvorec, ovál, pravidelný šesťuholník a nepravidelný lichobežník. Spomína tu aj takzvaný „mesačný povrch“, geometrický tvar vytvorený spojením dvoch častí kružnice. V spojení so spájaním častí kruhu na bázach geometrických pravidiel tu ďalej spomína prvýkrát aj použitie geometrie v praxi architektky, konkrétne tvorbu oblúkov klenieb a oválnych oblúkov okien a dverí na strane 12r.

Ďalšia podkapitola prvej časti traktátu (12r-14r) je venovaná geometrickým telesám, definícií jednotlivých geometrických telies ako kocka, guľa, hranol, pravidelné oválne teleso a hranol vytvorený z kosoštvorcov a kosodĺžnikov a ďalšie pravidelné telesá vytvorené z viacerých pravidelných geometrických prvkov. Zvláštnu pozornosť venuje v nasledujúcej podkapitole ihlanom a možnostiam matematických postupov

Druhá časť traktátu, zameraná na slohové rády, pozostáva zo stránok 27v-35r. V tejto časti sú už text a nákresy umiestnené pravidelnejšie, text je vždy na ľavej stránke rukopisného zväzku (na stranách označených „v“) a nákres je na pravej stránke (označenej číslami napísanými ceruzkou, môžeme ich označiť aj ako „r“). Takéto prehľadné usporiadanie pretrváva od strany 27v až do konca rukopisu.

V úvode kapitoly venovanej stavebným slohom a slohovému poriadku Vincenzo della Greca

v súvislosti s ich uhlami a vytváraním kolmíc. Na túto problematiku nadväzuje ďalším princípom, ktorý ďalej rozvíja v ďalších častiach traktátu, a to zmožovaním geometrických prvkov a zväčšovaním či zmenšovaním ich pomerov. Tento jav, zaznamenaný na stránkach 14v-17v, demonštruje najprv na štvoruholníkoch, neskôr na kružniciach a trojuholníkoch. Ozrejmjuje tiež možnosti určenia stredy kružnice a aj spôsob pravidelného zväčšovania pomerov rovnostranného päťuholníka, šesťuholníka a ďalších pravidelných mnohoúhelníkov pomocou kružnice.

V nasledujúcej časti sa autor na strane 18r textu dostáva k praktickému návodu ako vytvoriť uhlomerný kríž, pomocou ktorého je možné bližšie zameriavať terén určený na postavenie stavby. Táto časť je na rozdiel od predošlých, skôr teoreticko-geometrických častí praktickým návodom na zostrojenie konkrétneho prístroja. V tomto duchu lekcia pokračuje objasňovaním spôsobu zameriavania rôznych druhov terénu a zakresľovaním výsledkov merania. Pomocou tohto prístroja, nadobudnutých teoretických vedomostí o zväčšovaní a zmenšovaní pomerov a proporčnej tabuľky tak vysvetľuje možnosť zameriavania rôznych druhov terénu ako pôdorys sídla obohaného hradbami, neprístupný breh rieky, vzdialenosti dvoch bodov rôznych výšok v krajine, či lesy, jazerá alebo úpätie hory (20r-22v).

V tejto téme pokračuje odstavcom venovaným proporčnej stupnici a jej použitiu a samostatnou staťou objasňujúcou použitie buzoly pri zameriavaní terénu a tvorbe pôdorysov a máp menších území (22v-27r). Buzolu využíva aj pri ďalších výpočtoch orientovaných tentoraz na meranie pomerov vzdialených stavieb a následný výpočet ich výšky. Typy výpočtov sú rôzne. Prvý príklad vysvetľuje možnosť výpočtu výšky hradieb ak stojíme pred hradbami na okraji vodnej priekopy (24v). V druhom prípade je to výpočet výšky v teréne nižšie umiestenej budovy, ak vykonávame merania z okna prvého poschodia paláca umiesteneho vyššie v zvislom teréne (25r-25v). Ďalším výpočtom je meranie šírky rieky v bode určenom na umiestenie mosta (26v). Všetky tieto výpočty sú tu vykonané pomocou buzoly a proporčnej tabuľky.

Tu sa uzatvára prvá časť traktátu venovaná geometrickým výpočtom. Jej úvodná matematicko-teoretická časť je rozvedená do príkladov konkrétneho použitia teoretických vedomostí v architektonickej praxi. – DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 2r-27r.

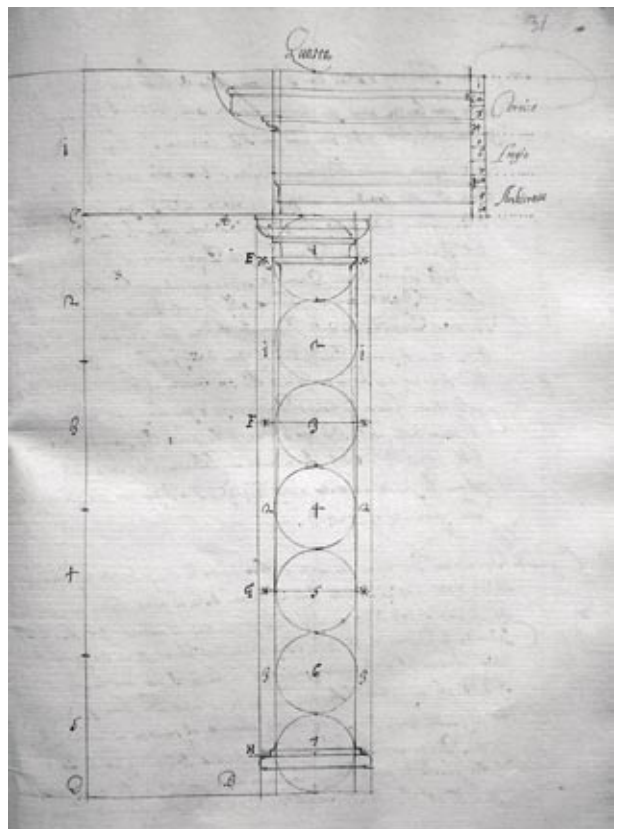
spomína, že „je päť rádov architektúry“. Na šiestich stranách tejto kapitoly však predstavuje len prvé dva zo spomenutých rádov, a to toskánsky a dórsky. Na kapitolu o stĺpových rádoch priamo nadväzuje ďalšia časť, venovaná pôdorysom palácov. Nie sú tu žiadne chýbajúce stránky, preto nemožno predpokladať, že autor by ostatné stĺpové rády neobišiel zámerne.

Aj časť venovaná stĺpovým rádom v architektúre je výsostne technickým manuálom pre mladých architektov. Autor tu vysvetľuje presné postupy a spôsoby, akými architekt dospeje k správnym proporciám stĺpov a ich jednotlivých častí [Obr. 10].

Ako prvý je tu do detailov (na stranách 27v-31r) rozvedený toskánsky stĺpový poriadok. Autor ho prezentuje detailne proporčne rozkreslený, postupne čitateľa oboznamuje so stĺpom, soklom, hlavicom, rímsov a proporciami stĺpa. V porovnaní s nákresmi v ostatných súdobých traktátoch je evidentné, že rukopis Vincenza della Greca je v prvom rade záznamom návodov, detailne oboznamujúcich študenta s postupom pri nákresoch a vytváraní správnych pomerov stĺpových rádov. Po detailnom predstavení toskánskeho stĺpového rádu sa Vincenzo della Greca na ploche jednej dvojstrany v krátkosti (na stranách 31v-32r) venuje tvorbe okien a dverí. V ďalšej časti nadväzuje (na stranách 32v-35r) predstavením dórskeho stĺpového poriadku.

Pri bližšom porovnaní rukopisu Vincenza della Greca *Lettoni date da me...* s architektonickými teoretickými prácami, ktoré mohli mať na jeho tvorbu vplyv, je evidentné, že v tvorbe ho najviac ovplyvnilo školenie u Giovanniho Battistu Montana. Veľa jeho návrhov tiež priamo korešponduje s nákresmi Giacomu Barozziho da Vignola, avšak nemožno poprieť, že jeho návrhy aj napriek drobným odchýlkam vychádzajú aj z poznania ostatných autorov spomenutých v úvode traktátu Feliceho della Greca.⁶⁵

Tu treba spomenúť rukopis zachovaný v zbierkach Courtauldovho inštitútu v Londýne, ktorý na košický traktát v istom zmysle nadväzuje. V košickom traktáte sú rozobrané toskánsky a dórsky stĺpový poriadok, v londýnskom sa nachádza rozbor iónskeho a korintského stĺpového poriadku.



10. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 31r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

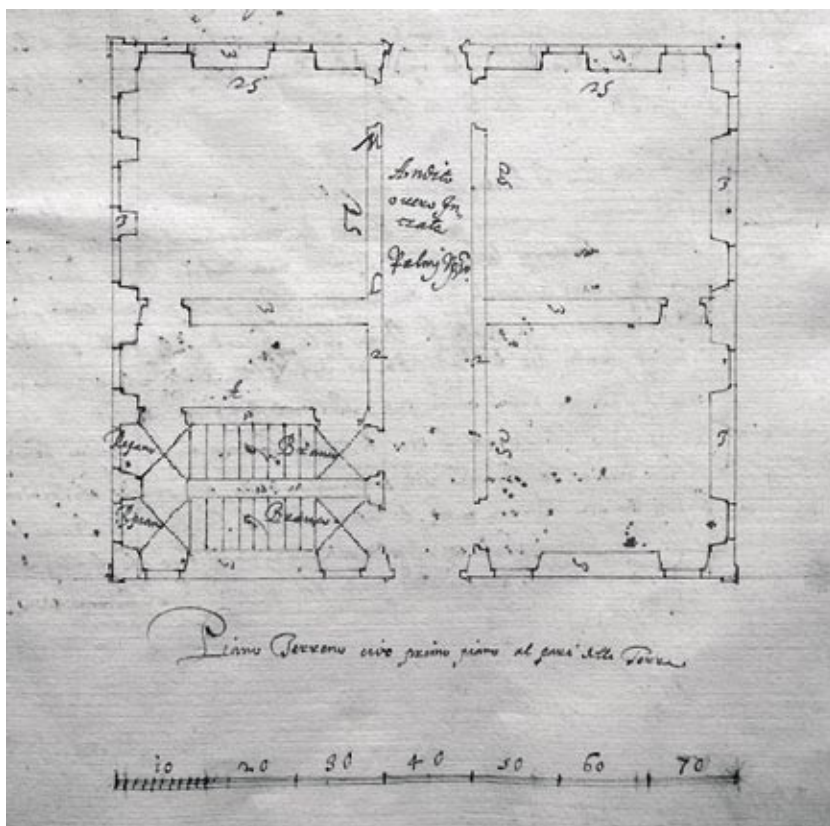
Anthony Blunt vo svojom článku „Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medal“ spomína, že Vincenzo della Greca v londýnskom traktáte „ide v šľapajach svojho učiteľa Montana, ako napríklad pri vysokých piedestáloch, ktoré dáva iónskym a korintským rádom, a veľmi nezvyčajnej krivke v tvare S, ktorú používa pri vlysoch jeho iónskeho kladia (folio 19) a ktorá zodpovedá Montanovej rytine v *Cinque Libri* (kníha 1, náčrt 16)“.⁶⁶ Della Grecove iónske stĺpy na nákresoch na stranách 17 a 18 londýnskeho traktátu sa podľa Antonyho Blunta zakladajú na Michelangelových návrhov pre Palazzo dei Conservatori.⁶⁷

Podobnosť s Montanovými návrhmi je teda potvrdená aj v londýnskom traktáte. Porovnanie

⁶⁵ Felice della Greca označuje za svoje inšpiračné zdroje autorov ako Leon Battista Alberti, Vitruvius, Sebastian Serlio, Vignola, Cavalier Fontana, Pietro Cataneo alebo Vincenzo Scamozzi. – CURCIO 1978 – 1979, c. d. (v pozn. 47), s. 106.

⁶⁶ BLUNT 1980, c. d. (v pozn. 30), s. 70.

⁶⁷ Ibidem, s. 71.



11. Vincenzo della Greca: *Lezioni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 39r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

oboch traktátov zároveň poukazuje na možnosť, že londýnsky traktát mohol byť pokračovaním toho košického, nakoľko v dobe ich vzniku bolo pravidlom pri rozbere stĺpových poriadkov postupovať od toskánskeho slohu cez dórsky až k iónskemu, korintskému a kompozitnému.

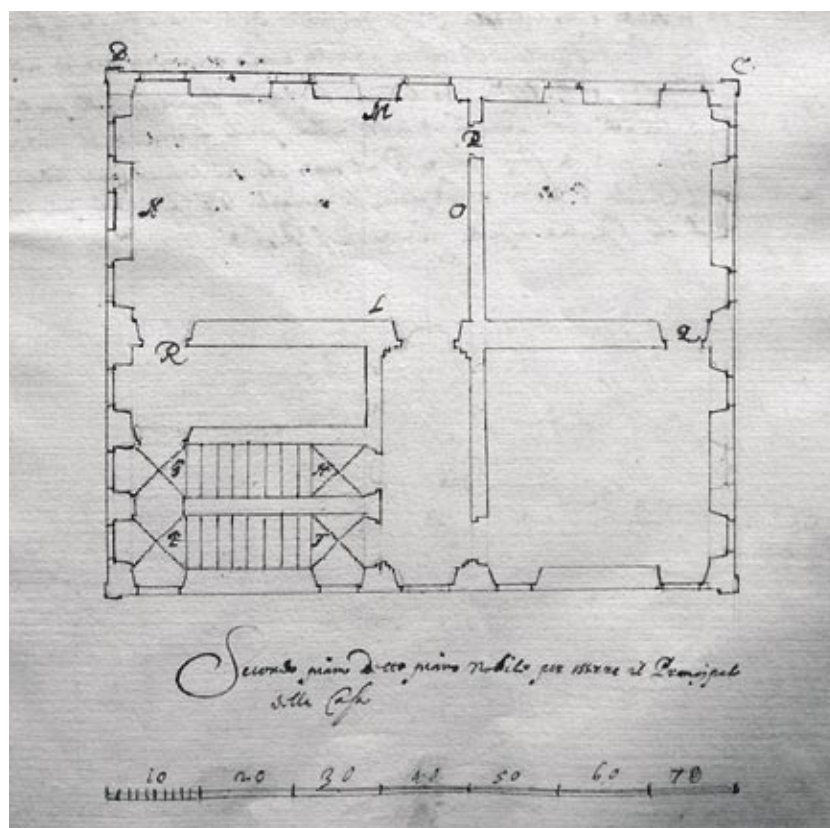
Pravdepodobne najzaujímavejšou časťou rukopisu je jeho tretia časť (na stranách 35r-57v), venovaná pôdorysom palácov. Po úvode k problematike (na stranách 35r-40v) sa (od strany 40r) rukopis mení na prehliadku rôznych typov domov a palácov s rôznym spôsobom vnútorného usporiadania priestoru, pričom architektovi môže slúžiť aj ako prehľadný katalóg stavebných typov palácov a obytných domov.

V rámci úvodu k pôdorysom palácov della Greca predstavuje viacero ich súčastí a tiež spôsob ich správneho vyhotovenia. Prvý náčrt je venovaný pravidelnému rozdeleniu vnútorného priestoru paláca s hlavnou strednou priechodnou časťou a dvomi bočnými obytnými časťami. Je to typ mestského

paláca, kde oba hlavné vchody ústia do ulice. V nákrese aj texte sa veľký dôraz kladie na zachovanie pravidelného rytmu dverí a okien, o ktorom sa della Greca vyjadruje, že „vo vnútri týchto palácov najväčšia krása nech je okrem proporcií miestností aj v tom, že vidno, že časti presne korešpondujú. Korešpondujú aj s oknami, a budú umiestnené do radu, a čím väčšia bude vzdialenosť korešpondujúcich častí s dverami a oknami, o to väčšia bude ich veľkoleposť.“⁶⁸

Ďalej sa della Greca venuje oknám a dverám a pravidelnému rozmiestneniu pilierov v miestnosti v hlavných líniiach miestnosti. Základným prvkom, podľa ktorého je pravidelnosť rozmiestnenia pilierov najviac evidentná, sú lizény umiestnené zo všetkých štyroch strán pilierov. Náčrt tiež zaznamenáva pravidelné umiestnenie ník v priestore a spôsob ich vytvorenia prienikom dvoch kružníc. Ďalší návrh zachytáva jednoduchý návrh kozuba, je však samo-

⁶⁸ DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 35v.



12. Vincenzo della Greca: *Lezioni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 40r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

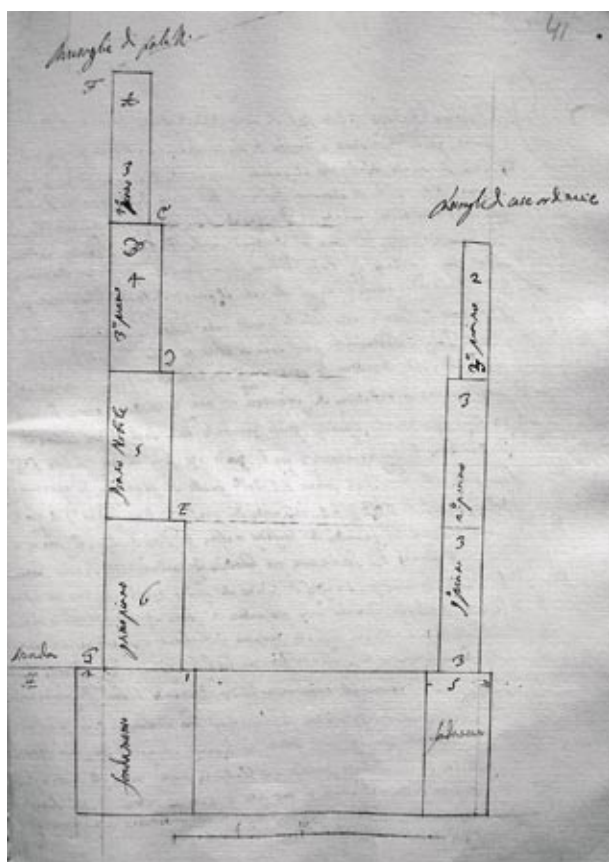
statný a nie je časťou spomínaného návrhu interiéru s piliermi. Nasledujúca stať je venovaná „obyčajným domom, ktoré stoja približne tritisíc scudí“,⁶⁹ a ktoré sú umiestené do priestoru medzi dvoma ulicami. Della Greca ich pôdorys rieši vytvorením centrálného priechodného ambitu spájajúceho obe ulice a vytvára tak obytné časti po oboch jeho stranách. Obytný priestor delí na štyri rovnaké miestnosti, ktoré sú medzi sebou spojené priechodmi tak, že každá z miestností má dva vstupy. Každý zo štyroch hlavných múrov stavby je delený pravidelným rytmom okien, štyroch z každej strany. Každá zo štyroch miestností má teda štyri okenné otvory. Jedna miestnosť sa od ostatných líši tým, že je v nej umiestnené schodisko vedúce na druhé podlažie. V ďalšom nákrese della Greca nadväzuje na predošlý návrh pôdorysom druhého podlažia toho istého domu, ktorému sa tu priznáva názov „piano nobile“. Pôdorysná schéma sa tu opakuje,

až na vynechanie steny, oddeľujúcej na prízemí jednu z miestností od ambitu. Na druhom podlaží toto rozdelenie nebolo potrebné, časť strednej chodby je teda priradená jednej z miestností a vytvára tak väčší, reprezentatívnejší priestor [Obr. 11-12].

Problematiku viacerých podlaží della Greca rozvíja aj na ďalšej strane nákrešom meniacej sa hrúbky stien palácov. Stavby tu rozdeľuje na viacposchodové paláce a takzvané „obyčajné domy“ („case ordinarie“), ktoré sú maximálne dvojpodlažné. Systém vytvárania hrúbky stien je tu ale podobný. Stena je najhrubšia v podzemných základoch a smerom nahor sa hrúbka stien zužuje. Pri palácoch je zužovanie úplne pravidelné, pri dvojpodlažných domoch má prvé a druhé podlažie rovnakú hrúbku [Obr. 13].

Od strany 41v autor zahajuje prehliadku rôznych typov priestorových riešení rôznych domov a palácov. Niektoré tu zakreslené stavby sú anonymnými ukážkami priestorových riešení, iné sú prezentáciami stavieb, známych v dobe vzniku rukopisu. Spomína sa tu vila Aldobrandini vo Frascati, palác pri Porta

⁶⁹ Ibidem, fol. 38r.

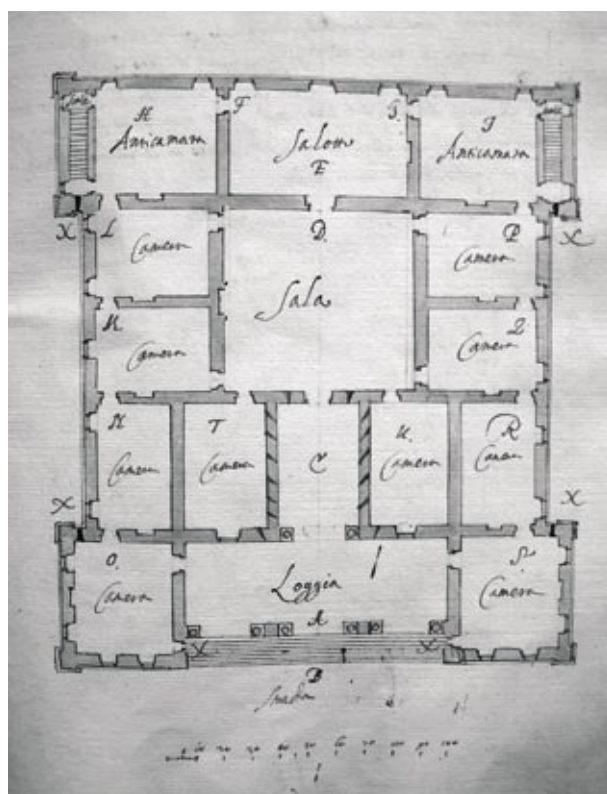


13. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 41r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

Pinciana v Ríme a palác v Montecavallo v okrsku Quattro Fontane v Ríme.

Prvá stavba, prezentovaná v rukopise na stranách 41v a 42r, je bližšie neoznačený palác so vstupom zo strany ulice do loggie [Obr. 14]. Vnútorň priestor tejto stavby je usporiadaný pravidelne, s miestnosťami rozmiestnenými okolo centrálnej sály. Veľmi podobným spôsobom smeruje k dokonalej osovej symetrii aj Andrea Palladio, avšak bez toho, aby sa usiloval o priestorovú integráciu v barokovom zmysle.⁷⁰ Della Greca dáva v texte venovanom tomuto návrhu dôraz na veľkoleposť vstupného portiku. Zmieňuje sa aj o izbách pre služobníctvo a obslužný personál, a tiež o priestoroch ako kuchyňa a po-

⁷⁰ Viac k téme barokového paláca NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Baroque Architecture*. New York 1986.



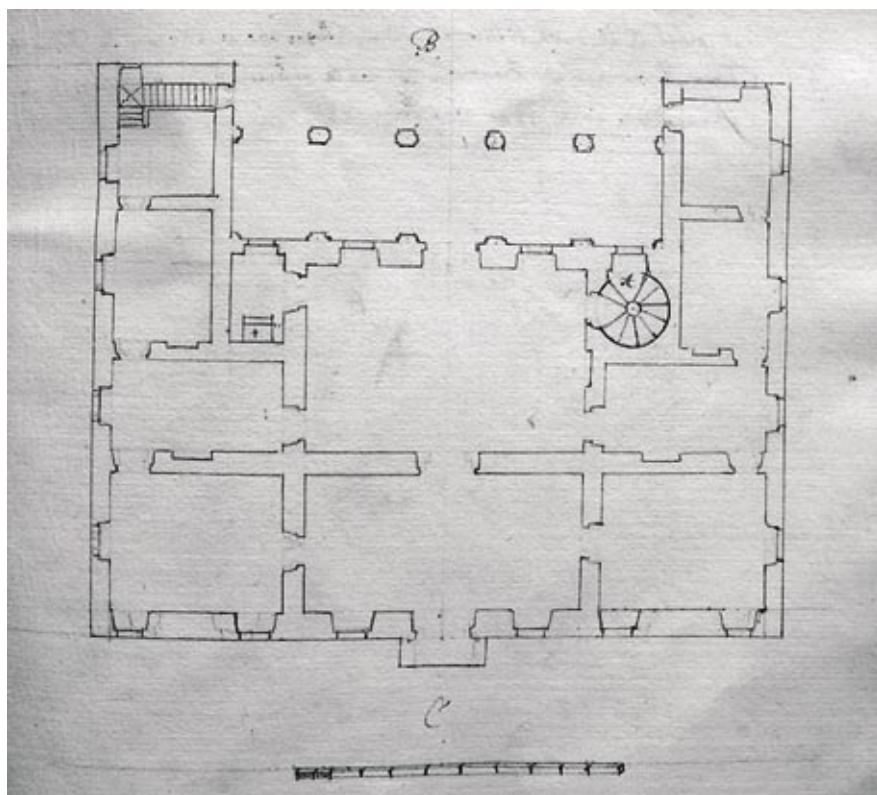
14. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 42r. Košice, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

dobne, ktoré majú byť umiestnené v podzemnom podlaží. Vchádzať do týchto priestorov sa malo dať cez schodisko v miestnostiach H a I na návrhu. Schodisko tiež viedlo do mezanínov, ktoré mali podobne ako izby na návrhu obklopovať hlavnú centrálnu sálu.

Ďalším palácom, ktorému je v rukopise venovaná pozornosť na stranách 42v a 43r, je vila Aldobrandini vo Frascati,⁷¹ ktorej autorom bol Giacomo della Porta [Obr. 15]. V základnom popise della Greca píše len to, že stavba je umiestnená do zvažujúceho sa terénu a piano nobile je na úrovni hornej záhrady „smerom k B“. Ak však porovnáme pôdorys v della Grecovom nákrese s reálnym pôdorysom vily, vidno tu určité nezrovnalosti. Della Greca vo svojom nákrese zasúva vstupný portál dovnútra stavby, portál vo

⁷¹ „Il seguente palazzino si ritrova fatto a Frascati nel giardino del Sig Cardinal Aldobrandino...“ – DELLA GRECA 1638, c. d. (v pozn. 3), fol. 42v.

15. Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...* [s. l.] 1638, rkp., fol. 43r, pôdorys Vily Aldobrandini vo Frascati. Košice, Archív Východoslovenského múzeja v Košiciach.



vile Aldobrandini je však vysunutý vpred v strednom rizalite. Vila Aldobrandini bola postavená v rokoch 1598 – 1621 a v čase, keď della Greca zakresľoval jej pôdorys, musela už existovať v dnešnej podobe. Dôvod použitia nepresného pôdorysu nie je známy, vysvetlením snáď môže byť inšpirácia nákrešom pôdorysu vily, s ktorým sa della Greca mohol stretnúť v prostredí Akadémie sv. Lukáša.

V nasledujúcom nákrese (na stranách 43v a 44r) je opäť prezentovaný palác navrhnutý pre zvažujúci sa terén, konkrétne „*smerom k moriam alebo riekam alebo smerom k zúbradám*“.⁷² V jeho popise je spomenutý len terén, v akom je vhodné objekt umiestniť, ďalej potreba, aby palác realizoval „*dobry architekt*“, a tiež nutnosť jeho kvalitnej výzdoby, aby to bol palác „*velkých majstrov*“. Pri základnom popise zvažujúceho sa terénu sa tiež spomína potreba umiestnenia dvoch schodísk. Pri bližšom pohľade na nákres vidno, že hlavný vstup do paláca je riešený schodiskom s dvoma ramenami, priamo stúpajúcimi z dvoch strán smerom k portálu, ktoré má rovnakú formu ako schodisko v Michelangelovom návrhu Kapitolu. Ďal-

šie schodisko sa skladá z dvoch zahnutých stúpajúcich ramien a jeho východiskom môže byť napríklad schodisko vo vile Giulia, vytvorené v rokoch 1550 – 1552 Giacomom Barozzom da Vignola. Schodisko predstavané pred polkruhovú stavbu môže mať svoje inšpirácie aj vo Vignolovej vile Farnese. Priestorový rozvrh stavby akcentuje centrálnu reprezentatívnu miestnosť a monumentálnu vstupnú halu s dvomi radmi stĺpov po oboch stranách. Ostatné priestory sú umiestnené pravidelne okolo hlavnej sály.

V ďalšom návrhu (na stránkach 44v a 45r) je opäť pôdorys paláca s predstavaným schodiskom; jeho dve ramená stúpajú z dvoch strán k zasunutému portiku so štvoricou stĺpov. Reprezentatívne miestnosti sú tu radené v osi za sebou, na schodisko a portikus nadväzuje centrálna sieň a loggia. Obytné miestnosti sú umiestnené opäť pravidelne po stranách, prístup do druhého podlažia je zaistený točitým schodiskom prístupným z loggie. V podobnom duchu pokračuje

⁷² Ibidem, fol. 43v.

aj ďalší návrh (na stranách 45v, 46r a 47r), ktorý obsahuje nákras prvého aj druhého podlažia. Della Greca ho označuje ako objekt vhodný do mesta, ale aj na vidiek. Centrálnym priestorom je v tomto prípade nádvorie s fontánou, na ktoré vedie monumentálny vstup s radom stĺpov po oboch stranách. Na druhé podlažie sa vystupuje dvomi schodiskami, dostupnými z oboch strán hneď od portálu. Na druhom podlaží rozmiestnenie izieb kopíruje prvé podlažie, len v priestore nad vstupom v prvom podlaží je umiestnená ďalšia sála.

Nasledujúci objekt (na stránkach 47v a 48r) je podľa della Greca „vhodné umiestniť na vidiek, na nejakú križovatku ciest alebo skôr ulíc“, pretože je „rozložený takým spôsobom, že štyri vstupy ABCD korešpondujú presne so stredom spomínaných ulíc“. Do objektu sa vchádza cez spomínané štyri vstupy, ktoré vedú do reprezentatívnej sály. V texte venovanom tomuto návrhu sa della Greca zaoberá aj možným umiestnením host'ovských izieb v prípade potreby.⁷³

Ďalšou z ukážok (na stránkach 48v a 49r) je opäť vidiecky dom, v ktorom dominuje centrálna sála. O tomto type sa autor vyjadruje ako o vhodnom v prípade potreby ubytovacích kapacít pre viacerých ľudí.

Nákras nasledujúcej budovy (na stranách 49v-51r) je opäť vyhotovený v dvoch častiach – prízemie a piano nobile. Je to centrálna stavba so štvorcovým pôdorysom a nádvorím so stĺpovou kolonádou. Miestnosti prvého i druhého podlažia sú radené pravidelne za sebou, prvé a druhé podlažie spájajú dve točité schodiská dostupné z protíľahlých vstupov z nádvorja. Na druhom podlaží je nad kolonádou stĺpov nádvorja umiestnená pavlač, z ktorej je možné vstúpiť do izieb druhého podlažia. Dispozícia miestností v piano nobile je tiež mierne pozmenená; vzhľadom na potrebu reprezentatívnych miestností sú tu niektoré priečky vynechané a vytvárajú sa tak reprezentatívne sály.

Ďalšiu budovu (na stránkach 51v-53r) autor znova rozkresľuje do dvoch nákrasov, zobrazujúcich prvé a druhé podlažie tej istej budovy. Tento typ domu della Greca označuje za vhodný pre terén, „kde sa nedá umiestniť nádvorie“. Hlavný vstup vedie cez chodbu, z ktorej vľavo stúpa schodisko, vedúce na druhé podlažie. Schodisko má byť osvetlené dvoma oknami v jeho polovici, kde sa prvé rameno schodiska láme a pokračuje smerom nahor opačným

smerom. Miestnosti orientované do ulice majú samostatné vstupy z tejto strany a samostatné schodiská vedúce smerom nahor. V piano nobile sa dispozícia mení, priestor nad hlavným vstupom do objektu sa spája s jednou z miestností. Odstránením vnútornej priečky sa teda vytvára reprezentatívna sála.

Nasledujúcou stavbou (na stranách 53v-55r) je pápežský palác na Monte Cavallo v štvrti Quattro Fontane, dnes známy ako Pallazzo di Quirinale. Della Greca svoju kresbu popisuje takto: „*Tento palác je v jednej časti zábrady nášho pána, umiestnenej na Monte Cavallo v štvrti Quattro Fontane. Vchádza sa doňho cez zábradu nádvorím A, cez portikus B, kde sa nachádzajú sály CD s dvoma apartmánmi, nadväzujúcimi na tieto sály, a keď vystúpime schodiskom EF do hornej loggie, z tejto loggie sa vchádza do hlavnej sály Piana Nobile, ako vidíme na druhej časti tohto nákrasu.*“ Pri ďalšej časti nákrasu je zápis, ktorý bližšie rozvádza účel miestností označených na tomto nákrase písmenami A a B. Miestnosť A pritom označuje ako „*sála Piana Nobile*“, miestnosť B popisuje ako „*salónik so schodiskom C, ktoré stúpa k tribúne D, kde náš pán niekedy chodieval*“. Okolo centrálného nádvorja sú aj tu pravidelne rozmiestnené obytné a reprezentatívne miestnosti.

V ďalšom návrhu nedefinovaného paláca (na stranách 55v-57r) sa opäť vracia k pôdorysu budovy umiestnenej na zvažujúcom sa teréne. Uvádza tu opäť pôdorysy oboch podlaží paláca. Hlavný vstup je riešený predstavaným schodiskom s dvoma ramenami priamo stúpajúcimi z dvoch strán smerom k portálu, na ktorý nadväzuje vestibul vedúci do nádvorja paláca. Palác má uprostred nádvorie s kolonádou stĺpov na strane vstupu do paláca. Ďalšie miestnosti sú pravidelne umiestnené okolo nádvorja. Na druhom podlaží je nad prízemnou kolonádou vytvorená loggia, priestor nad vstupným vestibulom je zjednotený a vytvára tak reprezentatívnu sálu. V rámci potreby reprezentatívnych priestorov v piano nobile mizne aj priečka, na prízemí oddeľujúca dve miestnosti napravo od schodov spájajúcich spodné a vrchné podlažie. Vo vrchnom podlaží sa tak vytvára ďalšia reprezentatívna miestnosť. Poslednú časť rukopisu (na stranách 57v a 58r) uzatvára technický nákras konštrukcie krovov palácov.

⁷³ Ibidem, fol. 47v.

Pri hodnotení tejto časti traktátu sa opäť ponúka paralela s londýnskym rukopisom. V ňom sú – na rozdiel od košického – zaznamenané aj popisy a nákresy vstupov do palácov a schodísk.⁷⁴ V súvislosti s ním Anthony Blunt konštatuje, že pri bližšom preskúmaní traktátu a striktnom prístupe je potrebné uznať, že v lekciách nie je priamo zahrnutá žiadna teória architektúry, ale napriek tomu je tu jasne definovaný postoj autora k architektúre.⁷⁵

Východisko architektonického názoru prezentovaného v rukopise predstavuje tvorba Michelangela, Giacoma Barozziho da Vignola a Giacoma della Porta. Výber stavieb, ktoré v prehľade stavebných

typov della Greca odporúča, teda pochádza prevažne z druhej polovice a z konca 16. storočia. Tento výber plne korešponduje s akademickými tendenciami aplikovať klasické overené schémy, nemusí však priamo odrážať vkus a architektonický názor Vincenza della Greca. Inovatívny prístup dokázal vo svojom schodisku pre kostol SS. Domenico e Sisto v Ríme, kde prvýkrát preniesol prvok predstavaného schodiska, dovtedy používaný len vo vidieckych vilách, do mestského prostredia. Tento prínos predstavuje možné východisko pre Porto di Ripeta Alessandra Specchiho a Španielske schody Francesca de Sanctis.⁷⁶

⁷⁴ „Della Greca navrhuje dva typy vestibulov, jeden je dlhý a úzky, vestibul pripomína vstup do paláca Quirinale zo Strada Pia (dnes zničený, ale známy z rytín), a druhý má zrejme východiská v návrhu vestibulu v Palazze Farnese, je ale širší so stĺpmi flankujúcimi dvere a nádvorie až po koniec vestibulu. V týchto prípadoch Della Greca neidentifikuje modely, ale keď sa dostane ku schodiskám, je viac explicitný. Prvé schodisko na strane 40 rukopisu je inšpirované schodiskom v Palazze Farnese, je ale upravené tak, aby bol dosiahnutý dvojitý účinok v jeho dolnej časti. Della Greca nespomína priamo Palazze Farnese, ale v texte odkazuje na Michelangela, o ktorom si pravdepodobne myslel, že bol autorom tohto schodiska. Ďalšie dve schodiská na stranách 42 a 43 sú vlastne schodiskami z Palazze dei Conservatori a Uffizi, na ktoré sa Della Greca odvoláva aj v texte, aj keď zmatečne označuje kresby ako ‚palác vo Florencii‘ a ‚Gran Duca di Firenze‘. Oboje pripisuje Michelangelovi. Strana 44 obsahuje špeciálne zaujímavý náčrt štvorcového schodiska, pri ktorom je popisok Scala dei SS. Barbarini alle Quattro Fontane. Posledné nákresy schodísk reprezentujú na stranách 45 a 47 dve schodiská v paláci Quirinale a neidentifikované centrálné špirálové schodisko na stránke 46. Po tejto skupine náčrtov prichádza

sekcia znázorňujúca návrhy dvoch menších domov (casino) na stránkach 49-52 a dvoch schém štruktúry múrov a klenieb na stranách rukopisu 53 a 54. Posledná skupina pozostáva z náčrtov väčších domov. Jeden z nich na strane 58 je navrhnutý na nepravidelnú parcelu v meste a je silne inšpirovaný Serliom. Ostatné domy sú všetky vidiecke, posledný, na strane 63, je dom obkolesený hradbami. Samotný palác je na tomto návrhu blízky tým, ktoré sú zobrazené na stránkach 61 a 62, a ktoré sa skladajú zo štyroch identických krídel okolo arkádového štvorcového nádvorja s baldachýnmi na rohoch pristavenými k baštám so šikmými bokmi. Toto je opäť blízke Serliovi, ktorý použil celý tento vzorec v Ancy-le-Franc, ale bez bašt. Zostávajúci návrh zobrazuje veľký dom, aj s baldachýnmi na rohoch, ale, aj keď je to francúzsky typ, nemôže priamo súvisieť so žiadnym špecifickým modelom.“ – BLUNT 1980, c. d. (v pozn. 30), s. 71.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ WITTKOWER 1958, c. d. (v pozn. 56), s. 188.

**Vincenzo della Greca: *Lettoni date da me...*
Italian Manuscript in the Archives of the East Slovakian Museum in Košice***

Summary

The *Lettoni date da me...* is a manuscript written in Italian. The document, which is a theoretical work on architecture, is archived in the East Slovakian Museum in Košice (Východoslovenské múzeum v Košiciach) [Fig. 1]. Its existence was revealed thanks only to a scant mention published by Ladislav Šášky in 1958 in the journal *Pamiatky a múzeá* (Historical Monuments and Museums), which informs that “*the manuscript consists of 58 double-faced pages sized 32.5 × 22 cm, and another 6 pages, most probably blank, which had later been cut away. The manuscript is written in 17th-century italics, and does not feature any heading or author’s name, with only the year 1638 in the upper right corner of the first page and a margin note next to it, saying: Lettoni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII. The note’s handwriting is different from that of the rest of the manuscript; however, it is very similar to it.*” The same source also informs us that “*there are no records with regard to how and when the manuscript reached Slovakia and the museum’s archives*”. So far, this mention is the only record in both Slovak and world literature on the history of arts regarding the existence of the *Lettoni date da me...* manuscript.

The manuscript is divided into three parts. The first part, up to page 26, is an introduction to the actual work on architecture. It commences with general geometric definitions and concludes with instructions on measuring planes and determining the height of a tower. The second part consisting of pages 27 through 34 is dedicated to descriptions of columns used in ancient architecture. On pages 35 to 58, the third part deals in greater detail with dispositions of palace constructions. All three parts are illustrated with numerous drawings.

Manuscript pages are numbered 1 to 58, always in the upper right corner of each sheet of paper. However, the opposite left sheets bear no marking whatsoever. The sheets were numbered later than at the time of the manuscript’s origin; the numbers were inscribed in pencil.

After a closer inspection of the manuscript in the archives of the East Slovakian Museum in Košice, its basic description can be further elaborated by stating that its front page includes an inscription reading “*latin mértan*”, with the word “*latin*” having been later crossed out. The same page also bears a note reading “*K. Sz. Kassa város*”, signifying the manuscript came into the museum’s possession even prior to 1918. The acquisitions log of the East Slovakian Museum in Košice does not reveal any more regarding the manuscript. The full text of Šášky’s short article from the journal *Pamiatky a múzeá* is a transcription from the acquisitions log. This record, which describes the tractate as an item of the museum’s collection, dates to a period after 1918. However, with respect to the manuscript’s provenance or the means of its acquisition for the museum’s collection, the log provides only the word “*storage*”, accompanied by a question mark. Thus, any chance of directly determining the work’s origin end here, together with all direct information regarding the way the East Slovakian Museum in Košice could have acquired it.

The East Slovakian Museum in Košice was founded in 1872 as an association museum entitled the Upper-Hungarian Museum Association in Košice (Felsőmagyarországi múzeum) on the basis of an initiative by the Klimkovič brothers, František and Vojtech, Viktor Myskovszky and Imrich Henszlmann. In 1899, the museum’s administration was transferred under the authority of the city of Košice, hence the change of its title to the Museum of Košice (Kassai múzeum). In 1901, Jozef Mihalik was sent to Košice as a ministerial appointee (later served as the museum’s director from 1903 – 1907).

* This study is based on a Thesis written at the Department of History of Visual Arts, Faculty of Philosophy, Comenius University in Bratislava in 2009. It was made possible also thanks to the support from and cooperation with the East Slovakian Museum in Košice.

Perhaps being the first professional museologist, he created the *Descriptive Collection Register of the Museum of Košice (A Kassai múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma)*. The museum started registering its collections in the acquisitions log in 1904. In 1918, the then museum director Elemír Köszeghi-Winkler ordered the most valuable items in the collection to be moved to Budapest. Following the dissolution of the Austro-Hungarian Empire, under the first Czechoslovak Republic the museum became a state-run institution entitled the East Slovakian Museum, with director Josef Pollák.

On the basis of the currently available information and conclusions, it is possible to make an assumption the *Lettoni date da me...* manuscript came into the possession of the East Slovakian Museum in Košice sometime between 1872 and 1918, i.e. between the year of the museum's foundation and the date of the acquisition log entry, which states "storage" as its provenance. This time frame of the manuscript's acquisition date is also confirmed by the inscription on its front page – it is in the Hungarian language, which was officially used in state administration only until 1918. Despite the fact that acquisition logs were introduced in 1904, the Italian manuscript was recorded in them only after 1918. We can therefore assume that only new acquisitions had been recorded since 1904, and the inventory of older collections was performed later – in the case of the Italian manuscript after 1918. On the basis of this assumption, we could further limit the period of the manuscript's arrival in the museum collection to 1872 – 1904.

The most extensive unit in the museum's document collection is the collection of manuscripts and other documents inherited from one of the museum's founders Imrich Henszlmann, who, among other subjects, studied also the History of Arts and Architecture in Rome and Venice. In his prolific publishing work, Henszlmann also dealt with the history of visual arts, with specific focus on architecture.

Thus, the manuscript could have been acquired by the East Slovakian Museum in Košice from the inheritance of Imrich Henszlmann following his death in 1888. This version is also supported by the fact that Henszlmann studied history of arts in Italy, even directly in Rome, where he could have purchased the manuscript into his private collection.

Another argument supporting this theory is that the manuscript could have been passed onto the museum from Henszlmann's inheritance at the time when the system of recording items in the acquisition log had not yet been introduced. This would also explain why the current acquisition log does not state the manuscript's provenance.

The only factor that could dispute this theory is the inscription reading "*latin mértan*" on the document's front page. Henszlmann studied in Italy, thus it is very unlikely that he would have made a mistake in noting the manuscript's language. It is sound to assume this mistake was made only later, when the manuscript was already in the collection of the Upper-Hungarian Museum Association, probably by a member of the museum staff.

However, at this stage of research, such theory cannot be fully verified. Despite the significant probability of the Henszlmann theory, there still exists a possibility the manuscript had been donated to the museum by a completely different person. In a further research stage, it would be necessary to consult in detail the complete list of Imrich Henszlmann's inheritance, however, existence of such a list is more than unlikely.

The Issue of Authorship

The first step towards a closer research of the manuscript's contents and its interpretation with regard to the context of the history of arts was its transcription into the Slovak language. The author's handwriting itself is an interesting aspect of research. In his short article, Ladislav Šášky notes that "*the inscription was written by a different hand, but in a handwriting very similar to that of the manuscript*". At any rate, it is necessary to add that the issue of the manuscript's handwriting is slightly more complicated. We can speculate about no less than two and no more than three different handwritings, with the difference being most evident on the document's first page. The handwriting on page 2r and throughout the middle of page 2v is neat and clearly legible [Fig. 2]. The inscription *Lettoni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII.* is in sharp contrast to the rest of the first page [Fig. 3]. Compared to the precision of the first page, the handwriting is "trained" – the speed of writing is evident here,

and the note has a character of signature. Thus, the character of handwriting on page 2r is consistent with Šášky's note regarding two different handwritings in the tractate. An interesting variation is present on page 2v, where approximately halfway throughout the text the handwriting changes. From being neat and precise, it shifts to still legible, yet "faster" [Fig. 4]. It then retains this style all the way to page 57v. Here, approximately in the second sentence, the handwriting changes character again, creating an impression of a note having been written by yet another hand [Fig. 5].

Another interesting aspect of research is the language of the manuscript. On the basis of several grammatical mistakes or phonetic spelling that contradicts the elementary cadence of the Italian language, we can spell out a supposition the author of the manuscript might not have been a native Italian.

This theory is supported also by the fact that from a linguistic point of view, the writer's phrasing is relatively simplistic, with each new professional term in the manuscript being explained and clarified. It is due to this simplicity of language that a strong and sudden change in the richness of phrasing is strongly evident, starting approximately from the second line on page 57v [Fig. 5]. In this short paragraph, the writer suddenly uses expert terms that had not been previously explained to the reader, with the phrasing suddenly being more sophisticated and professional. One explanation could be that the writer returned to the work after a longer pause, during which he had acquired deeper theoretical knowledge. However, it is also possible that the note was written by a different person. Comparison of the handwriting on page 57v [Fig. 5] with the one on page 2r [Fig. 3] – in both of which we see similar elongated lines of the letter "p", or a similar way of writing the letter "a" – indicates the shift may be a result of a tutor's intervention into his pupil's notes, i.e. a direct note of Vincenzo della Greca into the work's text itself.

In connection to the hypothesis of the manuscript's multiple authors, it may be assumed the manuscript was written by an architect, probably of non-Italian origin, who was probably Vincenzo della Greca's apprentice.

This version is supported by several facts. The first are the records in the documents archived in the

Historical Archives of the Academy of Saint Luke (*Accademia di San Luca*) in Rome, where on page 16v of volume 43 under the Miscellanea documents, we find a mention that on April 13, 1636, Vincenzo della Greca was instructed to "lecture the young in civil and military architecture" [Fig. 6]. The date on the *Lettoni date da me...* manuscript is January 20, 1638, which corresponds with the verifiable fact that at that time Vincenzo della Greca was really tutoring young architects. This then supports the theory that he could have been a teacher, lectures of whom were being recorded by a young student. Vincenzo della Greca could have consequently signed the front page of his lectures' transcript.

Another fact in support of this theory is a finding that in the collection of the Courtauld Institute of Art in London, namely in the Anthony Blunt Collection, exists a treatise on architecture entitled *Lettoni di architettura date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.Sre. Urbino VIII*. Although the inscription on the front page differs slightly – the manuscript in Košice is entitled *Lettoni date da me Vincenzo della Greca Architetto di N.S.PP. Orbano VIII*. – it is more than likely that this is another of several records of Vincenzo della Greca's lectures. The London manuscript was purchased in 1970 by Anthony Blunt, the then director of the Courtauld Institute, from Paul Grinke, a merchant with antique books. This manuscript became the property of the Courtauld Institute in 1984.

According to the description of the tractate's London version provided in the Courtauld Institute's library catalogue, this document consists of two parts containing 63 and 25 sheets respectively, which include 7 empty sheets that are not paginated. Content-wise, the manuscript consists of two unrelated parts: a treatise on architecture by Vincenzo della Greca, and a collection of bills dating from 1664 to 1666, which pertain to a construction and expansion of a house in Liège, written in French. The catalogue entry also informs that the manuscript includes "pen and wash drawings of architectural nature". The catalogue does not provide information on the date when the Vincenzo della Greca's lectures, i.e. the first part of the manuscript, were recorded.

It is here where another possible point for discussion opens regarding the authorship of both the London and the Košice version of the manuscript.

The London version contains records of bills in French language, hence it is likely its writer was from a French-speaking region and after many years (when Vincenzo della Greca was no longer alive) used the notes from his lectures during reconstruction works and the vacant pages for recording relevant bills. With regard to the possible authorship of the London manuscript, Anthony Blunt, who owned the document and until today also exerted the greatest effort in researching it, offers an interesting opinion. In his study entitled “Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medal”, published in 1980 in the journal *Art History*, he opines that the text part of the manuscript was “*probably written by a Flemish priest named Grimald de Nuvelara, who was a canon in Saint-Jean in Liège*”. He believes so also due to a note in an unspecified book by this canon, which implies that Grimald de Nuvelara was in Rome in 1638, where, as Blunt assumes, he took a training from Vincenzo della Greca. Blunt believes Grimald de Nuvelara “*must have made detailed notes and then transcribed them, or perhaps he was recording what the tutor was dictating to him*”. However, Blunt attributes authorship of the drawings illustrating the text to della Greca himself with almost absolute certainty, “*since the inscriptions they bear are in the same handwriting as the signature on the first page*”.

Another argument that Blunt uses to support his theory is the comparison of della Greca’s signature on the manuscript with the “*della Greca*” signature on the reconstruction plan for the Basilica of St. John Lateran, which is now stored in the Vatican Library in Rome. In addition, Blunt develops a theory that the reconstruction design presented in 1646 and signed with only a surname was incorrectly attributed to Vincenzo’s son Felice. After comparing both signatures, he opted to believe that attributing the authorship to Felice was in fact incorrect, and that the true author of the plan is Vincenzo.

Vincenzo della Greca’s authorships of the Košice manuscript could be definitely proved only by a direct comparison of the two manuscripts, which could also definitely prove or disprove Grimald de Nuvelara’s authorship of the Košice manuscript. However, since the Courtauld Institute did not allow such direct comparison to take place, for the time being, we may resort to the conclusion that the Košice manuscript has two authors. One is Vincenzo della Greca, signed

on its front page, being the author of the recorded lectures on architecture. The second is an unknown student who recorded della Greca’s lectures. His name remains unknown and provides an opportunity for further research of this manuscript.

Tractate’s Content

The *Letzioni date da me...* manuscript is not a theoretical work on architecture that would describe Vincenzo della Greca’s specific opinions or new approaches with regard to the history of architecture, changes in trends, or to any other issue related to the history of arts. As is evident from the opening sections of its first mathematic-geometric part, the manuscript is first and foremost a manual for students of architecture. The first part, spanning on pages 2r-27r, focuses on basic geometric rules and their practical application in the work of an architect. This section of the manuscript bears the unmistakable character of a school-text.

The second part of the tractate focusing on period-style orders consists of pages 27v-35r. In this part, the text and the drawings are positioned more evenly; the text is always on the left page of the manuscript’s volume (paginated “v” – verso), the drawings always on the right page (paginated with numbers written in pencil; we can mark them “r” – recto). Such transparent arrangement is present from page 27v all the way to the end of the manuscript.

Here it is necessary to mention that in a certain sense the manuscript preserved in the collection of the Courtauld Institute in London is a continuation of the Košice manuscript. The Košice tractate details the Tuscan and Doric column orders, the London version describes the Ionic and Corinthian orders. According to Anthony Blunt, in the London tractate Vincenzo della Greca continues in the path of his tutor Montana. In addition, Blunt sees another source of inspiration, namely with regard to the drawings on pages 17 and 18 of the London tractate, in Michelangelo’s designs for the Palazzo dei Conservatori.

Thus, resemblance to Montana’s designs is confirmed also in the London tractate. In addition, comparison of the two tractates brings forth a possibility that the London version could have been a

follow-up to the one in Košice, since at the time of their origin, it was customary for analysis of the column orders to start with the Tuscan order and proceed through the Doric order to the Ionic, Corinthian and Composite orders.

Perhaps the most interesting part of the manuscript is its third part (on pages 35r-57v), which deals with palace ground plans. Following an introduction to the topic (on pages 35r-40v), the manuscript turns (from page 40r) into an overview of various types of houses and palaces with different styles of internal space organisation. An architect could also use it as a well-organised catalogue of construction types for palaces and residential houses.

The architectural opinion presented in the manuscript is based on the works of Michelangelo, Giacomo Barozzi da Vignola and Giacomo della

Porta. The selection of buildings recommended by Vincenzo della Greca in the overview of construction types comes predominantly from the mid- and late-16th century. This selection fully corresponds with the academic tendencies to apply classical and tested schemes, however, it does not necessarily have to reflect also the architectural opinion of Vincenzo della Greca. His innovative approach is proved by the staircase of the SS. Domenico e Sisto church in Rome, where he used the element of the indented staircase for the first time in urban environment; until then, it was used only in designs for countryside villas. This approach possibly provided the foundation for the Porto di Ripeta by Alessandro Specchi and the Spanish Steps by Francesco de Sanctis.

English translation by T. Beňo

Obrazy (z) minulosti. Poštátňovanie umeleckých predmetov z majetku Židov a ich prevod do štátnych zbierok za Slovenského štátu (1939 – 1945)¹

Jana ŠVANTNEROVÁ

Tento príspevok je prvým pokusom o systematické spracovanie pojednávajúce o postupoch poštátňovania židovských hnutelností, o ich zhromažďovaní, znaleckom ohodnocovaní a následnom predaji na verejnej dražbe, ako aj o prevode do štátnych umeleckých zbierok. Základné historické dáta vychádzajú z donedávna nespracovaného súboru dokumentov nachádzajúcich sa v Archíve Pamiatkového úradu Slovenskej republiky v Bratislave (ďalej PÚ SR).² Jedným z mnohých prekvapivých objavov, ktoré dokumenty odhalili, bola aj účasť dvoch významných osobností slovenských dejín umenia, Dr. Vladimíra Wagnera a Dr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej, v spomínanom reťazci udalostí. V tejto súvislosti je možné pripomenúť nadčasové konštatovanie Jána Bakoša z roku 1979, že „historické cesty [slovenského

dejepisu umenia] jasne ukazujú, že ide o sféru bytostne účastnú na všetkých osudoch spoločnosti“.³

Aktivity Dr. Wagnera a Dr. Güntherovej-Mayerovej súvisiace so znaleckým hodnotením umeleckých predmetov zo židovského majetku neuviedla ani Ingrid Ciulisová vo svojich obsažných, dodnes najaktuálnejších príspevkoch *Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie I. a II.*⁴ Ciulisová sa podrobne venovala obdobiam 1919 – 1938 a 1948 – 1968, čím vedome vypustila obdobie 2. svetovej vojny. Túto absenciu zdôvodnila archívnu nespracovanosťou písomnej agendy Pamiatkového referátu Ministerstva školstva a národnej osvety, ktorá sa nachádza v Slovenskom národnom archíve v Bratislave. Vzhľadom na skutočnosť, že tento fond dodnes nie je úplne spracovaný, môžeme považovať materiály z Archívu PÚ SR

¹ Predkladaný článok je sumarizáciou poznatkov prezentovaných v rigorózne práci obhájenej na Katedre dejín umenia a kultúry na Trnavskej univerzite v Trnave v júni 2010. Výskum bol zrealizovaný v roku 2009 vďaka finančnej podpore Slovenského národného múzea – Múzea židovskej kultúry (SNM – MŽK) a vďaka spolupráci SNM – MŽK a Pamiatkového úradu Slovenskej republiky (PÚ SR). Jeho hlavným cieľom bolo nájsť a zhromaždiť čo najviac faktov týkajúcich sa priebehu vyvlastňovania umeleckých predmetov z majetku židovských obyvateľov Slovenského štátu, ich prevodu do štátnych zbierok a následnej identifikácie obrazov v súčasných slovenských zbierkach. V priebehu výskumu zohrali významnú úlohu aj osobnosti nápomocné odbornou radou, predovšetkým generálna riaditeľka SNG PhDr. Katarína Bajcurová, CSc. a kurátorka zbierky starého umenia SNG Mgr. Zuzana Ludiková, ako aj riaditeľka Archívu PÚ SR PhDr. Viera Plávková a jej kolegyňa Mgr. Martina Orosová. Zároveň

by som rada poďakovala doc. PhDr. Ivanovi Gerátovi, PhD., riaditeľovi Ústavu dejín umenia SAV, za ponuku publikovať v tomto časopise.

² Päťdesiatpäť spisov sa do Archívu PÚ SR dostalo prostredníctvom Dr. Vladimíra Wagnera, ktorý pracoval vo všetkých inštitúciách predchádzajúcich dnešný PÚ SR.

³ BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku. Prolegomena. In: *Analekta. Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení* (6, 1979, č. 7). Bratislava 1984, s. 114.

⁴ CIULISOVÁ, I.: Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie I. (Slovenský dejepis umenia 1919 – 1938). In: *ARS*, 1993, č. 1 s. 66-75; CIULISOVÁ, I.: Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie II. (Slovenský dejepis umenia 1948 – 1968). In: *ARS*, 1995, č. 2-3, s. 184-204.

za jedinečný zdroj informácií o pôsobení Wagnera a Güntherovej-Mayerovej v rámci systému protižidovských aktivít Slovenského štátu.

Zrealizovaný výskum priniesol bližšie poznanie historických súvislostí významných nielen pre doplnenie obrazu dejín slovenskej umenovedy v 20. storočí, ale aj pre objasnenie detailov histórie holokaustu na Slovensku. A hoci existujú viaceré publikácie historikov pojednávajúce o procese arizácie židovských podnikov a nehnuteľností, problematike poštátnovania umeleckých predmetov židovských obyvateľov nebola doposiaľ venovaná žiadna pozornosť.

Tento stav bol donedávna charakteristický aj pre situáciu vo svete. Je preto príznačné, že len v nedávnej minulosti sa v susedných štátoch otvoril diskurz o osude hnutelného majetku obetí holokaustu. Výskumy zbierkových fondov múzeí, galérií, či archívov a následný proces reštitúcie iniciovali deklarácie viacerých zahraničných konferencií. Historicky najstaršou iniciatívou, ktorá upozornila na materiálne nároky Židov voči Nemecku bola *Conference on Jewish Material Claims Against Germany – The Claims Conference*. Táto konferencia, ktorá sa konala v roku 1951 v New Yorku, neskôr prerástla do organizácie, ktorá dodnes vystupuje v mene obetí holokaustu.⁵ *The Claims Conference* spolu s World Jewish Restitution Organization iniciovali aj nutnosť identifikácie rabovaných a zničených umeleckých predmetov.

Prvá konferencia, ktorá sa programovo sústreďovala na skonfiškované umenie, sa konala v decembri 1998 vo Washingtone. Následne bola v novembri 1999 Parlamentným zhromaždením Rady Európy prijatá Rezolúcia č. 1205 o reštitúciách židovského kultúrneho majetku v Európe. Ďalšia medzinárodná konferencia, ktorá vyzvala vlády jednotlivých štátov k čestnému a spravodlivému riešeniu otázok reštitúcie skonfiškovaného umenia, bola zorganizovaná

v októbri 2000 vo Vilniuse.⁶ Doteraz poslednou bola Medzinárodná konferencia o osude majetku obetí holokaustu iniciovaná Českou republikou, ktorá sa konala v koncom júna 2009 v Prahe a v Terezíne.⁷ Osudu umeleckých diel počas 2. svetovej vojny bude venovaná pozornosť aj v rámci sympózia *Collecting Art – Dealing in Art* organizovaného Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, ktoré sa uskutoční v marci 2011 vo Viedni.

Protižidovské zákonodarstvo v Slovenskom štáte

V tejto stati je pozornosť venovaná protižidovskému zákonodarstvu Slovenského štátu s prihliadnutím na zákony pojednávajúce o majetkových právach týkajúcich sa hnutelného majetku umeleckého charakteru a kompetencie inštitúcií, ktoré uvádzali konkrétne majetkové zákony do praxe. Zároveň poukazuje na dve opatrenia, ktoré Slovenskému štátu umožnili získať prehľad o drobnom hnutelnom majetku židovských občanov a jeho následnému vyvlastneniu a predaju.

Po vzniku Slovenského štátu dňa 14. 3. 1939 nasledovalo prijatie ochrannej zmluvy, ktorá potvrdzovala spätosť nového štátu s hitlerovským Nemeckom. Ako výstižne konštatoval Ivan Kamenec, nebolo tajomstvom, že nepísanou podmienkou úspešnej slovensko-nemeckej spolupráce bude práve uspokojivé riešenie „židovskej otázky“.⁸ Slovenská strana z toho mala mať nemalé výhody, nakoľko úspech znamenal získanie židovského majetku.

Prvé protižidovské nariadenie bolo vydané už 18. 4. 1939. V nariadení bol pojem „Žid“ definovaný na základe konfesie. Podľa štatistík sa k 15. 12. 1940 jednalo o 88 951 osôb.⁹

⁵ Viac informácií na www.claimscon.org.

⁶ Viac informácií na www.lootedart.com. Situáciu skonfiškovaného umenia v USA a Európe sa desať rokov po konferencii vo Washingtone zaoberali účastníci sympózia, ktoré sa konalo v decembri 2008 v Berlíne. Ich príspevky vyšli v zborníku BARESEL-BRAND, A. (ed.): *Taking responsibility. Nazi-looted Art – a Challenge for Museums, Libraries and Archives. Symposium, veranstaltet von der Stiftung Preussischer Kulturbesitz und der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Berlin, 11. und 12. Dezember 2008. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für*

Kulturgutverluste, Bd. 7. Magdeburg 2009.

⁷ Viac informácií na www.holocausteraassets.eu a www.resti-tution-art.cz.

⁸ KAMENEC, I.: *Po stopách tragédie*. Bratislava 1991, s. 47. Pozri aj LACKO, M.: *Slovenská republika 1939 – 1945*. Bratislava 2000, s. 65.

⁹ LIPSCHER, L.: *Židia v Slovenskom štáte 1939 – 1945*. Banská Bystrica 1992, s. 139.

Nasledovným protiprávnym zásahom do majetkových pomerov židovského obyvateľstva bolo vládne nariadenie č. 203 zo dňa 30. 8. 1940, ktoré nútilo k podaniu výkazu o majetku doma aj v zahraničí.¹⁰ Súpisný hárok pozostával zo šiestich strán. V úvodných upozorneniach bolo stanovené, že súpisu podliehali Židia,¹¹ nežidovský manžel (manželka) Žida a židovské združenia. Okrem osobných údajov (meno, adresa, dátum a miesto narodenia, povolanie, štátna príslušnosť, stav, dátum svadby, vierovyznanie otca a matky, údaje o prípadnom krste danej osoby prípadne jej rodičov, vierovyznanie druhu/družky) bolo potrebné vyplniť údaje o majetku (poľnohospodársky a lesný majetok, domový majetok, podnikový majetok, kapitálový majetok). V rámci kapitálového majetku boli pod položkou G. drahé kovy, drahokamy, perly, predmety z drahého kovu, šperky, luxusné a umelecké predmety a zbierky.¹² Svoj majetok prihlásilo 54 667 osôb, pričom hrubá hodnota ich majetku bola 4 322 239 000 Ks a dlžoba na ňom predstavovala 1 134 582 000 Ks.¹³ Na základe súpisu majetku, ktorý museli všetky osoby považované za Židov odovzdať v septembri roku 1940, si predstavitelia Slovenského štátu vytvorili predstavu o množstve kapitálu, ktorý mal následne prepadnúť v prospech štátu. Osobám židovského pôvodu boli postupne s mocou zákona odobrané podniky, živnosti, pôda a nehnuteľnosti. V konečnom dôsledku došlo aj na kontrolu viazaných účtov, úschov a osobných cenností podľa vládneho nariadenia č. 271 zo dňa 18. 10. 1940. Podľa § 7 a § 8

tohto nariadenia boli Židia, nežidovskí manželia a židovské združenia povinní do 8 dní odo dňa vyhlásenia nariadenia zložiť do depozitu s ich menom ceny, ako aj predmety zo zlata, platiny a ich zliatin s inými kovmi, drahokamy a perly. Ustanovenie sa nevzťahovalo na snubné prstene a zubné protézy z drahých kovov.¹⁴ Peňažné ústavy, v ktorých boli depozity uložené, museli, aj napriek zásadám bankového tajomstva, nahlásiť Ústrednému hospodárskemu úradu peňažnú hodnotu uložených cenností a peňazí na účtoch židovských obyvateľov. Vďaka tomu vieme, že v auguste 1941 sa jednalo o sumu 245 miliónov Ks.¹⁵

Najväčší zlom však predstavovalo prijatie zákona č. 198 dňa 9. 9. 1941, tzv. židovského kódexu. Jeho 270 paragrafov pojednávalo o právnom postavení Židov, ktorí už neboli posudzovaní z náboženského, ale z rasového hľadiska. Riešenie „židovskej otázky“ v Slovenskom štáte sa začalo uberať cestou uplatňovania zásad biologického rasizmu a vyššie spomínaný zákon sa zaradil medzi najtvrdšie protizidovské zákony v Európe.

Spočiatku protizidovské opatrenia prevádzali do praxe rôzne župné úrady, ministerstvá vnútra a hospodárstva. Hlavný dozor pri riešení „židovskej otázky“ mal predseda vlády, ktorý riadil všetky aspekty jej realizácie. Postupom času sa však ukázalo, že je nutné pre tento účel zriadiť samostatný úrad. Prvým krokom bolo utvorenie Hospodárskej úradovne predsedníctva vlády, ktorá vznikla dňa 31. 1. 1940 a ktorej agendu následne prebral dňa 16. 9. 1940 novovzniknutý

¹⁰ *Slovenský zákonník 1940*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 333.

¹¹ Podľa § 1 vl. nar. č. 63/1939 Sl. z., ktoré považuje za Žida toho, kto: 1. je alebo bol izraelského vierovyznania pred 30. 10. 1918, 2. pochádza aspoň z jedného rodiča izraelského vyznania, 3. uzavrel manželstvo so Židom po 18. 4. 1939 a po celú dobu trvania manželstva, 4. po 18. 4. 1939 žil v mimomanželskom zväzku so Židom. – *Slovenský zákonník 1939*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 77.

¹² V tejto kategórii boli v hárkoch uvedené prevažne: snubné zlaté prstene, svietniky, hodinky, prstene, náušnice, retiazky, strieborné tabatierky, židovské knihy, plniace perá, kávové servery, strieborné príbory, hrebene, misy a koše na ovocie a jedlo, poháre na kiduš (požehnanie vína), lustre, koberce, fotoaparáty, rádiá, palice so striebornou rukoväťou, či zbierky známok. Málokto uviedol presný zoznam umeleckých predmetov, zväčša figuroval zápis „obrazy“, „ručné práce“, „sklo“ a „keramika“.

¹³ HUBENÁK, L.: Právne normy a ich praktický dosah v Slovenskom štáte. In: *Fenómén holokaustu. Zborník z medzinárodnej konferencie*. Bratislava : Úrad vlády SR, 2008, s. 29.

¹⁴ *Slovenský zákonník 1940*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 426, 427.

¹⁵ KAMENEC 1991, c. d. (v pozn. 8), s. 100. O všetky majetkové práva na uložené cennosti však dotčnú osobu pripravil ústavný zákon č. 68/1942 Sl. z. v § 3 ods. 2: „Štátny majetok je všetok majetok, ktorý mal alebo bude mať Žid vo vlastníctve v deň vysťahovania alebo v deň opustenia štátneho územia.“ Zákon č. 151/1942 Sl. z. v § 1 ods. 2 následne charakterizuje majetok ako: „Majetkové predmety a práva (nehnuteľnosti, hnutel'nosti, pohľadávky a pod.) nakoľko pozostávajú z peňazí alebo majú hodnotu v peniazoch ocniteľnú.“ Týmto sa všetky zadržané predmety stali majetkom Slovenského štátu. – *Slovenský zákonník 1942*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 631, 677.

Ústredný hospodársky úrad (ďalej ÚHÚ). Kompetenciou ÚHÚ bola: „Starostlivosť o to, aby podľa osobitných predpisov vykonal všetko čo je potrebné pre vylúčenie Židov zo slovenského hospodárskeho a sociálneho života a pre prevedenie majetku Židov do vlastníctva kresťanov.“¹⁶

Druhým výkonným orgánom účastným na manipulácii s umelecky hodnotným židovským majetkom bolo Ministerstvo školstva a národnej osvety (ďalej MŠANO). Riešilo všetky záležitosti školstva na Slovensku, organizácie múzejníctva a archívniectva, záležitosti všetkých druhov umení a štátneho nakladateľstva. Ministerstvu zároveň pribudla agenda zrušeného Vládneho komisariátu pre ochranu pamiatok na Slovensku, kde pracoval Dr. Vladimír Wagner.¹⁷ V rámci MŠANO stál Wagner na čele jedného zo šiestich referátov Kultúrno-osvetového oddelenia ministerstva. Jednalo sa o Referát pre ochranu pamiatok, múzeá a výtvarné umenie. Po reorganizácii MŠANO v júli 1944 bol Wagner povýšený, stal sa prednostom V. oddelenia, ktoré malo šesť špecializácií: Veda a literatúra, Divadelníctvo a rozhlas, Hudobné oddelenie, Výtvarné oddelenie, Národopisný výskum a Ochrana pamiatok.¹⁸ Z uvedeného vyplýva, že spracovanie umeleckých predmetov z pôvodného židovského majetku bolo pridanou kompetenciou Referátu pre ochranu pamiatok.

Z dokumentov z Archívu PÚ SR je však zrejmé, že iniciatíva prevodu hodnotného židovského majetku do štátnych zbierok prišla priamo z MŠANO už v novembri 1941. Nútený odpredaj majetku Židov bol avizovaný vo vládnom nariadení č. 198 zo dňa

9. 9. 1941, tzv. židovského kódexu. Podľa § 78 ods. 1 tohto zákona: „Židia nesmú mať v držbe obrazy, sochy, busty význačných národných a štátnych dejateľov.“¹⁹ A podľa § 207 ods. 1: „ÚHÚ môže nariadiť nútený odpredaj za riadnu (obecnú) hodnotu hnutelností Židov a židovských združení tuzemským nežidovským fyzickým alebo právnyim osobám.“²⁰ Pričom výhrada vlastníckeho práva zo strany Žida, či židovského združenia nie je prekážkou núteného odpredaja.²¹

Tieto skutočnosti pravdepodobne spôsobili, že MŠANO v koncepte listu adresovanému Predsedníctvu vlády píše, že: „Podľa novinovej správy v krátkom čase prieročí sa k odobratiu hnutelného majetku Židov. Upozorňuje sa, že v mnohých židovských domácnostiach je ešte veľa cenného, starožitného materiálu, ktorý by mal sa v prvom rade dostať do verejnej zbierky, ako štátny depozit.“ V odpise oficiálneho listu datovanom 20. 11. 1941 je už štylistika miernejšia: „Podľa správ Židia údajne v krátkom čase odovzdajú štátu celý svoj hnutelný majetok (nábytok, obrazy, sochy, koberce a iné náradie), ktorý sa predá árijcom. Nakolko je isté, že v majetku mnohých Židov boli i cenné starožitné predmety, najmä cenné obrazy, sochy, zlaté a strieborné náčinie, niekedy zbierky starých mincí alebo kníh a keramiky, dovoľujem si na to upozorniť tým, aby starožitné predmety vyňaté boli zo všeobecného prevodu a umožnené, aby po zistení muzeálnej a galerijnej hodnoty týchto objektov, čo by spravil zástupca MŠANO ako odborník, urobil by sa výber pre štátne muzeálne a galerijné zbierky. Takéto predmety prešli by bez výkupnej ceny do majetku štátu a doplnili by doterajšie zbierky slovenského štátu.“²² Podľa vyhlášky č. 238/1941 Sl. z. zo dňa 30. 10. 1941 celý židovský domový majetok prešiel do vlastníctva štátu.²³ ÚHÚ

¹⁶ V rámci prvej organizačnej fázy ÚHÚ bol jedným z desiatich odborov úradu aj V. odbor – Arizácia domového majetku a VI. odbor – Scudzenie židovských majetkov. Toto rozdelenie platilo do júla 1942, kedy došlo k zmene v štruktúre úradu. Nových oddelení bolo 6, pričom to bolo III. oddelenie, ktoré sa zaoberalo nakladaním so židovským majetkom, sťahovaním Židov a vyst'ahovalectvom. – Nariadenie č. 222 zo dňa 16. 9. 1940, §2, ods. 1. In: *Slovenský zákonník 1940*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 359; Slovenský národný archív v Bratislave (ďalej SNA Bratislava), Ústredný hospodársky úrad, Inventár, 1957, s. 6-7.

¹⁷ Vládne nariadenie č. 29/1939 Sl. z.; SNA Bratislava, Ministerstvo školstva a národnej osvety 1938 – 1945, Dočasný inventár, 1992, s. 2.

¹⁸ SNA Bratislava, Fond MŠANO, kartón 4, spis 3458/41, spis 2158/44.

¹⁹ *Slovenský zákonník 1941*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 654.

²⁰ *Ibidem*, s. 674.

²¹ Vládne nariadenie č. 198/1941 Sl. z., § 213, ods. 2. – *Ibidem*, s. 675.

²² Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3410 XI.1941.

²³ Zaujímavosťou je, že iniciatíva využitia poštátneného židovského majetku „pre dobro“ štátnych zbierok prichádzala aj z radov bežných občanov. Dôkazom toho je list zo dňa 23. 5. 1942 od štátneho inšpektora katolíckych cirkevných knižníc a archívov z Bratislavy, doc. Dr. Vojtecha Bucka, ktorý ohľadom zaist'ovania židovského hnutelného majetku upozornil ministerstvo na cenné predmety (knihy, archívne pamiatky,

následne dňa 23. 4. 1942 rozhodol, aby umelecky a pamiatkovo hodnotné židovské hnutelnosti boli zaistené osobitým spôsobom.

O tom svedčí aj fakt, že dňa 8. 7. 1942 vydala vláda nariadenie č. 151 pojednávajúce o otázkach majetku Židov prepadnutého v prospech štátu, ktorého § 7 ods. 3 znie: „*Predmety pamiatkové, umelecky alebo vedecky hodnotné, ako aj predmety, ktoré Ministerstvo financií podľa povahy uzná za potrebné vylúčiť z brodadného odpredaja, treba ponechať, kým o naložení s nimi nerozhodne Ministerstvo financií po dohode s príslušným ministerstvom.*“²⁴ V tomto prípade sa jednalo práve o MŠANO, nakoľko zákon požadoval, aby zo zhromaždených umeleckých predmetov Židov boli vybrané umelecky a vedecky hodnotné kusy. Táto agenda sa tak dostala s definitívnou platnosťou do právomoci MŠANO, ktoré disponovalo odborným personálom. V tejto veci bol vydaný obežník adresovaný správam ľudových škôl, ktorých zamestnanci mali zaistiť výber takýchto predmetov v mieste ich pôsobenia.²⁵

Zbieranie, triedenie a výber predmetov pre štátne zbierky

Obežníky, ktoré rozposlalo MŠANO dňa 30. 4. 1942, informovali, že nakoľko referent z MŠANO poverený ochranou pamiatok nemôže obísť celé Slovensko, je potrebné vybrať z učiteľského zboru zodpovedného jedinca, ktorý by vykonal výber predmetov a požiadal zaistovacie úrady o ich uskladnenie. Inštrukcie boli nasledovné: „*Ide predovšetkým o staré obrazy, gobelíny, mince, historické zbierky, ale tiež*

muzeálne predmety), ktoré „*majú alebo môžu mať cenu a význam pre naše kultúrne dejiny*“. Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3453 V.1942.

²⁴ *Slovenský zákonník 1942*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 678.

²⁵ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3446 IV.1942.

²⁶ Ibidem.

²⁷ V tejto súvislosti je príhodné citovať z listu biskupa Jozefa Čárského zo septembra 1943, v ktorom reagoval na nevzdelenosť administratívnych orgánov zodpovedných za

o obrazy a sochy novšie, ak sú od významných slovenských umelcov. Obrazy bývali maľované zväčša na dreve, na plátne, na kovovej platni, sochy vyhotovovali z dreva, z kameňa, novšie i z gypsu a z kovu.“²⁶

Je ťažké predstaviť si, že osoba, ktorej je potrebné vysvetľovať, ako obraz či socha môžu vyzerat', bude schopná posúdiť kvalitu umeleckých diel. Bolo zrejmé, že väčšina „znalcov“ sa riadila subjektívnym a výsostne laickým úsudkom.²⁷ V súčasnosti je známa len jedna reakcia na obežník a síce list zo dňa 17. 5. 1942 od riaditeľa štátnej ľudovej školy vo Vyhniach, ktorý oznámil, že tamojší Židia nevlastnia žiadne „*pamiatkové hnutelnosti*“.²⁸

Nateraz nie je možné s určitosťou tvrdiť, či zhromažďovanie umeleckých predmetov prebiehalo za pomoci učiteľov, alebo bez nej. Vieme však, že hnutelný majetok židovských obyvateľov bol v konečnom dôsledku zaistený na daňových úradoch. Následne prišli na rad odborníci, Dr. Vladimír Wagner a Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová, ktorí z poverenia Ministerstva financií (ďalej MF) vykonali finančné ohodnotenie a určili predmety vhodné na prevod do štátnych zbierok. Ostatné diela boli následne prostredníctvom daňových úradov predané na verejných dražbách prípadne z voľnej ruky.²⁹

Verejné dražby

O verejných dražbách píše podrobne Ivan Kamenec, ktorý uvádza, že po tom, ako bola správa nad židovským majetkom presunutá do kompetencie MF, majetok v praxi spravovali miestne daňové úrady, ktoré mali zabezpečiť ich predaj. Ceny však

odstraňovanie nevhodných sôch a obrazov z kostolov. Biskup Čársky uviedol: „*Závadnosť objektov prakticky a fakticky zisťujú: žandári, miestni velitelia HG, predsedovia HSLŠ, vládni komisári, slovom ľudia majúci z 90% len vzdelanie ľudovej školy. Dľa toho potom ich posudok aj vyzerá. Závadné sú im sochy a obrazy Sv. Alžbety, Sv. Imricha a Sv. Ladislava atď. Ľud i teraz už na to šomre a nadáva, že, nemôže byť dobre, keď aj svätých z kostolov vybadzujú. Boh nás preto skáre. Nech by tak prišli nálety, ľud bude presvedčený, že je to trest Boží pre zneuctenie svätých.*“ – Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3530 IX.1943.

²⁸ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3452 V.1942.

²⁹ KAMENEC 1991, c. d. (v pozn. 8), s. 204-206.

nezodpovedali reálnej hodnote predmetov „jednak pre zľú a náhlivú organizáciu, jednak preto, že niektoré komplety (napríklad servisné, nábytkové) boli už prv rozobraté, rozkeradnuté“.³⁰ Ako uvádza Kamenec, aj pri predaji vládli korupcia a protekcia, pomocou ktorých špekulanti výhodne skupovali na verejných dražbách hodnotné predmety, ktoré potom predávali s niekoľkonásobným ziskom. Na jar 1943 počas celoštátnej revízie manipulácie so židovskými hnutelnosťami bolo preukázané zlé hospodárenie, za ktoré boli paradoxne zodpovedné práve tie zložky, ktoré ho mali chrániť. Aj napriek tomu vykázalo MF k 31. 7. 1943 z predaja židovských hnutelností zisk vo výške 108 miliónov Ks.³¹ Je zrejmé, že táto suma zahŕňa aj výt'azok z dražby umeleckých predmetov, pričom ich odhadovaná hodnota bola, ako vyplýva z nekompletne dochovaných znaleckých posudkov V. Wagnera a A. Güntherovej-Mayerovej, približne 617 171 Ks za 1 216 kusov obrazov, sôch, nábytku, keramiky a skla. Počet predmetov, ako aj výsledná hodnota boli však v realite niekoľkonásobne vyššie.

„...aby s nákladom čo najmenším sa docielil čo najväčší výt'azok.“

Podľa zákona č. 151 zo dňa 8. 7. 1942 § 6 ods. 1 bolo MF povinné židovský majetok prepadnutý v prospech štátu: „Speňažiť odpredajom na dražbe alebo z voľnej ruky, poľ'ažne vyinkasovať, pričom sa má dbať, aby s nákladom čo najmenším sa docielil čo najväčší výt'azok.“³² Akonáhle na verejnosť prenikli správy o odpredaji židovského majetku, viaceré inštitúcie prejavili záujem o konkrétne umelecké predmety, ktoré chceli prednostne získať ešte pred odpredajom na verejnej dražbe. Popri Slovenskom krajinskom zväze a Nemocenskej poisťovni verejných zamestnancov³³ prejavili eminentný záujem o dva obrazy s baníckou tematikou mestá Gelnica a Banská Štiavnica.

³⁰ SNA Bratislava, Fond SSR, 677/1943, Správa MF – KAMENEC 1991, c. d. (v pozn. 8), s. 205.

³¹ ŠOBA Bratislava, Fond ŽÚ Bratislava III, 379/1943 prez.; SNA Bratislava, Fond SSR, 677/1943. – KAMENEC 1991, c. d. (v pozn. 8), s. 206.

³² *Slovenský zákonník 1942*. Bratislava : Kníhtlačiareň Andrej, s. 678.

Prípád identifikácie obrazov Žida Bárkányiho z Prešova

Všetko sa začalo nedatovaným listom od starostu mesta Gelnica adresovaným ÚHÚ, v ktorom stálo: „Dozvedeli sme sa, že v Prešove pri zaistení židovských hnutelností boli policajným riaditeľstvom vzaté do úschovy 2 obrazy (olejomalby) od žida Bárkányiho. Autorom obrazov je rodák a obyvateľ mesta Gelnica Július Szentistvány. Úctivo prosíme v mene obecnstva mesta Gelnica pána predsedu, aby tieto dva obrazy pre mestské múzeum čo štátny dar venovať ráčil. Našu skromnú, ale oprávnenú žiadosť medzi iným odôvodňujeme aj tým, že malby zobrazujú banské témy, a to 1. modliacich sa baníkov, 2. smrť baníka. Mesto Gelnica ako jedno z najstarších banských miest by rado umiestnilo tieto obrazy v mestskom múzeu tým viac, keďže úkol mestského múzea je zádovážiť a uschovať všetky predmety svojich rodákov a tak zabezpečiť pre verejnosť a budúcu generáciu.“³⁴ Zaujatím stanoviska k žiadosti bolo poverené MŠANO, ktoré vo svojej odpovedi zo dňa 15. 5. 1942 starostu ubezpečilo, že sa postará o zaistenie žiadaných obrazov, akonáhle to ďalšie predpisy, o ktorých sa práve rokuje, dovoľia.³⁵ V auguste 1943 však o obrazy prejavilo záujem aj Štátne banské riaditeľstvo z Banskej Štiavnice. MŠANO však v liste zo dňa 31. 9. 1943 jeho žiadosť zamietlo, nakoľko „nezbiera diela maďarských autorov, nezaujíma sa ani o spomenuté obrazy“. MŠANO dalo zároveň súhlas, aby boli obrazy pridené mestu Gelnica, ktoré sa o ne už dlhšie zaujíma.³⁶ Spomínané obrazy Júliusa Szent Istványiho (1881 – 1930), ktoré boli Vladimírom Wagnerom ocenené na 2 500 Ks za kus, sa naozaj stali majetkom mesta Gelnica. Zároveň sa jedná o jediné diela, ktorých pôvodného majiteľa vieme s určitosťou identifikovať. Obraz *Smrť baníka* [Obr. 1] sa dodnes nachádza v Gelnici v zbierkach Banického múzea a je súčasťou stálej expozície. Druhý obraz bol pôvodne tiež v majetku mesta, ale v júni roku 1955 ho mesto

³³ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatky 3469 V.1942, 3589 I.1944.

³⁴ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3450 V.1942.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatky 3521 VIII.1943, 3523 VIII.1943.



1. Július/Gyula Szent Istvány: *Smrt' baníka*, 1910, olej, plátno, 312 × 255 cm. BM Gelnica, inv. č. 383/74, UHO 30. Foto: BM Gelnica.



2. Július/Gyula Szent Istvány: *Baníci pred sfáraním (Banícka modlitba)*, 1914, olej, plátno, 235,5 × 289 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 931. Foto: SNG Bratislava.

predalo Slovenskej národnej galérii za 20 000 Kčs. V súčasnosti je tento obraz, zachytávajúci modliacich sa baníkov, evidovaný pod názvom *Baníci pred sfáraním* [Obr. 2]. Hodnotná zmienka o tomto maliarovi a jeho obrazoch sa nachádza v textoch Mariana Várossa: „V Mníchove vznikol jeho rozmerný obraz *Baníci pred sfáraním*, ktorý bol v Glaspalaste (1914) odmenený striebornou medailou. [...] Szent Istvány chodieval do Prešova a Gelnice za E. Bárkányom, ktorý sa stal majiteľom obrazu *Baníci pred sfáraním*, ale aj objednávateľom jeho pendantu pod názvom *Banícka smrť*.“³⁷ Pôvodným majiteľom obrazov bol Eugen Bárkány (1885 – 1967) [Obr. 3], ktorý vyštudoval architektúru na Vysokej škole technickej v Budapešti. Počas prvej svetovej vojny padol do ruského zajatia, kde sa pravdepodobne zoznámil so Szent Istványm, ktorého stihol podobný osud. Po návrate do rodného Prešova si zriadil spolu s bratom Hugom stavebnú firmu.³⁸ V Prešove a jeho okolí bol však známy nielen ako stavebný inžinier, ale aj ako zberateľ starožitností a milovník umenia. Táto záľuba ho v roku 1928 priviedla k založeniu

Židovského múzea v Prešove, ktoré bolo aktívne do roku 1938. V rokoch 1940 – 1942 bol predsedom neologickej židovskej náboženskej obce v Prešove a zvyšok vojny prežil, ukrývajúc sa spolu v manželkou Ol'gou, v Budapešti.³⁹ Po vojne sa obaja usadili v Bratislave a venovali sa zbieraniu údajov o zničených židovských náboženských obciach na území Slovenska. Jeho poznámky a skice sa neskôr stali základom publikácie poskytujúcej obraz o živote židovskej menšiny na území Slovenska s názvom *Židovské náboženské obce na Slovensku*.⁴⁰ Nie je známe, že by Bárkány kedykoľvek po vojne pátral po osude svojho umeleckého majetku.

Prevod umelecky hodnotných predmetov do štátnych zbierok

V danej situácii sa historici umenia snažili vyt'aziť maximum a pre štátne zbierky vybrať čo najviac hodnotných predmetov. Ich stanovisko je do istej miery obhájiťné skutočnosťou, že išlo vlastne o voľbu

³⁷ VÁROSS, M.: *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika 1900 – 1918*. Bratislava 1971, s. 77 a 121; BEZÁK, M. – KUBÍKOVÁ, K.: *Július Szent Istvány: Baníci pred sfáraním (Banícka modlitba)*, 1914. Bratislava : SNG, 2000 (skladáčka pri príležitosti výstavy v SNG v Bratislave roku 1999).

³⁸ Archív SNM – MŽK, Voľná zložka Prešov-expozícia a Ing. Bárkány.

³⁹ KÓNÝA, P. – LANDA, D.: *Stručné dejiny prešovských židov*. Prešov 1995, s. 70; Archív SNM, Fond E. Dojča, krabica č. 1/8.

⁴⁰ BÁRKÁNY, E. – DOJČ, E.: *Židovské náboženské obce na Slovensku*. Bratislava 1991.



3. Eugen Bárkány na Hlavnom námestí v Bratislave. Archív SNM – MŽK, Volná zložka Prešov-expozícia a Ing. Bárkány.

„menšieho zla“. Vychádzali istotne z predpokladu, že v štátnych zbierkach môže z hodnôt umeleckých diel profitovať viac ľudí, než v prípade odpredaja do osobného vlastníctva. Spomedzi všetkých dodnes známych zaevidovaných predmetov bolo pre verej-

né zbierky vybraných 180 diel z 15 známych miest v celkovej hodnote 382 897 Ks. MŠANO od začiatku predpokladalo, že tieto predmety „prešli by bez výkupnej ceny do majetku štátu“.⁴¹ Na základe analogickej situácie v Ríši a Protektoráte žiadalo MŠANO vládu o uznesenie, aby muzeálne významné predmety z bývalého židovského majetku boli bezplatne prevedené do štátnych zbierok.⁴² Tejto žiadosti sa však nevyhovelo. Základnou komplikáciou bezproblémového prevodu sa stal ods. 2 § 6 zákona č. 151/1942 Sl. z., kde sa uvádza, že: „Bezplatné prenechanie majetku je neprípustné. To platí i ohľadom jednotlivých rezortov štátnej správy, štátnych podnikov a ústavov, ako aj ohľadom verejnoprávných korporácií.“⁴³

MŠANO bolo s vývojom situácie nespokojné, keďže si „pôvodne myslelo, že tieto predmety bude môcť získať zdarma. Veď predsa ide o štátny majetok“.⁴⁴ MŠANO v liste zo dňa 28. 1. 1944 skonštatovalo, že nakoľko vybrané predmety presahujú sumu 400 000 Ks, nemôže z rozpočtu uvoľniť takúto položku. Mohlo by ju uhradiť z úspor, ktoré predstavovali sumu približne 250 000 Ks a vtedy by MŠANO urobilo nový výber predmetov v hodnote navrhovanej čiastky. MŠANO žiadalo vládu o „prísľub, že suma zaplatí sa alebo z úspor MŠANO v poslednom štvrtročí 1944, alebo ak by úspory neboli, prelimituje sa v rozpočte na rok 1945 ako subvencia“.⁴⁵ MF evidentne nevyhovovalo, že umelecké predmety nebudú vyplatené v hotovosti. MŠANO pochopilo, že je potrebné

⁴¹ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatky 3410 XI.1941, 3514 VII.1943.

⁴² V Ríši a Protektoráte sa však vyvíjala situácie úplne inak. Pre komparáciu uvádzam stručné údaje o Protektoráte, kde bola kurátorským spracovaním židovských hnuteľností poverená Židovská náboženská obec v Prahe, ktorá v októbri 1941 zriadila na tento účel organizáciu Treuhandstelle. Jej špeciálne pracovné skupiny triedili, ohodnocovali a uskladňovali inventár z bytov osôb vysídlených z pražského okresu, či poslaných do ghetta. Treuhandstelle uskladňovalo predmety v 23 skladoch a o všetkých predmetoch boli vedené presné protokoly. Tento majetok sa stal židovským konfiškátom nacistickej Ústredne pre vyst'ahovanie Židov. Jednotlivé predmety si mohli systému naklonení jednotlivci odkúpiť. Viaceré umelecké predmety prešli do majetku pražských múzeí za asistencie Dr. Ellen Redlofsenovej, blízkej spolupracovníčky K. M. Swobodu. K téme pozri nasledujúce publikácie: KREJČOVÁ, H. a kol.: *Židé v Protektoráte – Hlásení židovské náboženskej obce v roce 1942. Dokumenty*. Praha 1997; KREJČOVÁ, H. – VLČEK, M.: *Návraty paměti. Deponáty židovského majetku v Uměleckoprůmyslovém muzeu*

v Praze. Praha 2007; DANÍČEK, J.: *Židovské zlato, ostatní drabé kovy, drabé kameny a předměty z nich v českých zemích 1939 – 1945. Protiprávní zásahy do majetkových práv, jejich rozsah a následné osudy tohto majetku. Zpráva expertního týmu zřízeného Smíšenou pracovní komisí na základě usnesení vlády České republiky č. 773 ze dne 25. 11. 1998*. Praha 2001.

O situácii v Ríši a krajinách v jej područí pojednávajú tieto novšie publikácie: BARESEL-BRAND, A.: *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Bd. 3*. Magdeburg 2005; DEAN, M.: *Robbing the Jews. The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933 – 1945*. Cambridge University Press, 2008; KOLDEHOFF, S.: *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*. Frankfurt am Main 2009.

⁴³ *Slovenský zákonník 1942*. Bratislava : Knihlačiaren Andrej, s. 678.

⁴⁴ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3585 I.1944.

⁴⁵ Ibidem.

konat' rýchlo a lepšie je získať menšie množstvo predmetov ako žiadne. V priebehu februára urobilo MŠANO nový výber len z predmetov zo židovského majetku v Bratislave. Jednalo sa o 14 obrazov v hodnote 211 900 Ks. Ostatné predmety z iných miest boli ponúknuté na predaj.⁴⁶ Koncom marca 1944 však ešte stále nebolo isté, či toto riešenie bude prijaté.⁴⁷

Začiatkom apríla MF výnimočne povolilo prevoz vybraných predmetov uskladnených na daňovom úrade v Bratislave do Slovenského múzea, keďže „daňový úrad nie je zariadený na bezpečné uskladnenie predmetov, ktoré majú múzeálnu hodnotu“.⁴⁸ Stalo sa tak ešte pred vyplatením odhadovanej ceny a dávalo tušiť pozitívny priebeh udalostí. MF následne stanovilo podmienku vyplatiť požadovanú sumu najneskôr do konca mája 1944 nakoľko „má eminentný záujem na tom, aby agenda bývalého židovského majetku bola v najkratšom čase zlikvidovaná“.⁴⁹ Táto požiadavka však bolo nereálna, keďže ešte v polovici mája prevod umelecky hodnotných predmetov a jeho financovanie neboli odsúhlasené Predsedníctvom vlády.⁵⁰ V máji oznámil minister financií Dr. Mikuláš Pružinský v liste MŠANO, že „vzhľadom na terajší stav štátnej pokladnice a na uznesenie vlády o najväčšej úspornosti štátnymi prostriedkami nemôžem súhlasiť s výdavkom v uvedenej výške na predmetný cieľ“.⁵¹ Zdalo sa, že celý zložitý proces zbierania a triedenia predmetov prebehol úplne zbytočne a že obrazy deponované v Slovenskom múzeu budú predané. Situáciu však zmenilo rozhodnutie vlády zo dňa 14. 6. 1944 o zachovaní predmetov pre štátne zbierky a MF bolo poverené uvoľnením potrebných prostriedkov.⁵² V priebehu mesiacov jún až december prebiehala čulá korešpondencia medzi MŠANO, MF a Daňovým úradom v Bratislave ohľadom vyplatenia kúpnej ceny a príslušných poplatkov. Daňový úrad požadoval vyplatiť 227 498 Ks za 14 obrazov (211 900 Ks), k tomu 2% prevodný poplatok (4 238 Ks) a 2% odhadné trovy (4 238 Ks), spolu teda

220 376 Ks. Zvyšných 7 122 Ks bola hodnota 433 starožitných mincí (6 849 Ks), k tomu 2% prevodný poplatok (136 Ks) a odhadné trovy (137 Ks). MŠANO sa ohradilo proti uhradeniu 2% prevodného poplatku, s odôvodnením, že predmety sú štátnym majetkom a prechádzajú do štátneho majetku. V novembri padlo rozhodnutie o odpustení prevodných poplatkov. Transakcia bola úspešne ukončená až dňa 15. 12. 1944, kedy MŠANO adresovalo MF list s informáciou, že vyplatilo sumu 223 124 Ks na ťarchu štátneho rozpočtu na rok 1944.⁵³ Obrazy aj mince sa stali oficiálne majetkom Slovenského múzea v Bratislave.

Obrazy zo židovského majetku v štátnych zbierkach dnes

Zo štrnástich obrazov, ktoré pôvodne patrili židovským občanom Bratislavy, sa v priebehu výskumu podarilo s istotou lokalizovať sedem. Všetky sa v súčasnosti nachádzajú v majetku Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej SNG), kam prešli prevodom zo Slovenského múzea v Bratislave. Práve 481 diel prevedených zo Slovenského múzea v roku 1950 predstavovalo základ zbierkového fondu SNG, ktorá bola Slovenskou národnou radou uzákonená dňa 29. 7. 1948. Dovtedy existovala malá zbierka výtvarného umenia v Slovenskom národnom múzeu v Martine a Oddelenie galérie v Slovenskom múzeu v Bratislave. Šesť obrazov zo židovského majetku bolo do SNG prevedených v priebehu päťdesiatych rokov 20. storočia. Jednalo sa o olejomaľbu Ľudovíta Kubányia *Zastávka pred krčmou/Krčma na pustatine* [Obr. 4], olejomaľby od neznámych nemeckých maliarov *Romantická krajina so štafážou/Krajina s figurálnou štafážou* [Obr. 5], *Krajina so zručanicou* [Obr. 6] a *Jazdecká bitka/Vojnová scéna* [Obr. 7], ďalej obraz *Jazdecká bitka/Súboj* od Pietera Meulenera [Obr. 8] a obraz *Artemis a Aktaion/Diana a Anteus* [Obr. 9]

⁴⁶ Ibidem, Dodatok 3596 II.1944.

⁴⁷ Ibidem, Dodatok 3603 III.1944, list zo dňa 24. 3. 1944.

⁴⁸ Ibidem, Dodatok 3606 IV. 1944, list zo dňa 3. 4. 1944. Slovenské múzeum informovalo o prevzatí obrazov dňa 25. 4. 1944. – Ibidem, Dodatok 3614 V.1944.

⁴⁹ Ibidem, Dodatok 3615 V.1944, list zo dňa 24. 4. 1944.

⁵⁰ Ibidem, Dodatok 3615 V.1944, list zo dňa 14. 5. 1944.

⁵¹ Ibidem, Dodatok 3628 VI.1944, list zo dňa 6. 6. 1944.

⁵² Ibidem, Dodatok 3633 VIII.1944.

⁵³ Ibidem, Dodatky 3633 VIII.1944, 3637 VIII.1944, 3640 VIII.1944, 3645 X.1944, 3649 XI.1944.



4. Ľudovít Kubányi: Zastávka pred krčmou/ Krčma na pustatine, 1891, olej, plátno, 66 × 45 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 283. Foto: SNG Bratislava.



5. Nemecký maliar: Romantická krajina so štafážou/ Krajina s figurálnou štafážou, nesignované, 1680 – 1700, olej, plátno, 104,5 × 158 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 288. Foto: SNG Bratislava.



6. Nemecký maliar: Krajina so zrúcaninou, nesignované, 1640 – 1650, olej, dub, 35,5 × 48 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 242. Foto: SNG Bratislava.



7. Nemecký maliar: Jazdecká bitka/ Vojnová scéna, nesignované, 1730 – 1750, plech, 39 × 49,5 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 240. Foto: SNG Bratislava.

od Fransa Woutersa. V roku 1951 bola zbierka SNG obohatená aj o lept *V orientálnom tábore/ Krst eunucha* [Obr. 10] z roku 1641 od Rembrandta van Rijn.⁵⁴

Osudy ďalších obrazov s menej špecifickými názvami sa doteraz nepodarilo vypátrať. Vyhľadávanie v Centrálnom katalógu SNG a ani prostredníctvom databázy CEMUZ SNM nateraz neprinieslo vý-

sledky. Okrem spomínaných štrnástich sú tu ešte desiatky ďalších obrazov. Tie sa približne od roku 1942 nachádzajú v našich štátnych a súkromných zbierkach. A hoci sme o minulosti týchto obrazov doteraz nevedeli, „*tie obrazy sú medzi nami*“, ako mrazivo skonštatoval Stefan Koldehoff.⁵⁵

⁵⁴ BAJCUROVÁ, K. a kol.: *60 rokov otvorené*. Bratislava : SNG, 2008, s. 29, 30.

⁵⁵ KOLDEHOFF 2009, c. d. (v pozn. 42).



8. Pieter Meulener: *Jazdecká bitka/Súboj*, signované vpravo dolu: P MEVLENER, 1651, medený plech, 55,7 × 72,7 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 282. Foto: SNG Bratislava.



9. Frans Wouters: *Artemis a Aktaion/Diana a Anteus*, nesignované, okolo 1650, olej, plátno, 81 × 115,6 cm. SNG Bratislava, inv. č. O 284. Foto: SNG Bratislava.

Náznaková rekonštrukcia umeleckej zbierky židovských obyvateľov Slovenského štátu⁵⁶

Z dochovaných materiálov vyplýva, že rozmanitosť umeleckej produkcie a žánrov zastúpených v zbierkach židovského obyvateľstva Slovenského štátu siahala od umelcov židovského pôvodu, predstaviteľov slovenskej a svetovej moderny, cez starých majstrov, akademickú maľbu a salónne umenie, až po umenie orientu, slovenskú ľudovú keramikú a výšivky a sochy svätcov a anjelov. Pre ilustráciu uvediem mená a diela umelcov z prvých dvoch spomenutých kategórií.

Väčšina umelcov židovského pôvodu zastúpených v zbierkach pôsobila na území dnešného Slovenska alebo s ním bola spätá prostredníctvom rodinných väzieb. Niektorí z nich patria medzi známe postavy výtvarných dejín, ako napríklad František Reichentál, Imrich Weiner-Kráľ, či Vilmos Csaba Perlrott, iní, ako Armin Stern, Jehuda Epstein, Armand Schönberger, či Frida Salvendy, musia byť opätovne objavení. Dva pastely Františka Reichentála (1895 – 1971) *Monaco* a *Marseille*, ako aj litografia *Pri stavbe* sa nachádzali v zbierkach židovských obyvateľov Bratislavy. Diela Imricha Weinera-Kráľa (1901



10. Rembrandt van Rijn: *V orientálnom tábore/Krst eunucha*, signované vľavo dole: Rembrandt 1641, lept, papier žltý, 21,5 × 18 cm. SNG Bratislava, inv. č. G 2462. Foto: SNG Bratislava.

– 1978), rodáka z Považskej Bystrice, sa objavili v zbierkach jeho súvercov z rodného mesta. Jednalo sa o maľby s názvami *Surrealistický námet*, *Jar*, *V búrke*, *Deti*, *Hra*, ďalej pastel *Žena na lúke* a akvarel *Ljžijar*. Armin Stern (1883 – 1944), rodák z Galanty, ktorého tvorba mala štýlovo najbližšie k francúzskemu

⁵⁶ Pre potreby rigorózneho práce boli z dostupných materiálov vypracované dva zoznamy. Prvý vymenováva diela podľa miest, v ktorých boli zhromaždené, a druhý abecedne podľa mien autorov, prípadne druhu umeleckého predmetu.

Takéto členenie umeleckých predmetov podľa autorstva je určené tým, ktorí hľadajú konkrétnych autorov a ich diela, prípadne konkrétne typy predmetov (ako napríklad socha, či hodiny).

postimpresionizmu s náznakom vplyvu nemeckého expresionizmu, bol v bratislavskej zbierke zastúpený maľbou *Motív z Paríža*. Olejomaľbou *V bare* bol v Bratislave zastúpený aj ďalší popredný avantgardný umelec Armand Schönberger (1885 – 1974), rodák z Nitry. V tridsiatych rokoch jeho tvorba kulminovala pod vplyvom expresionizmu obohateného princípmi kubizmu a futurizmu, pričom tematicky uprednostňoval figurálne kompozície a portréty. Najmladšou a zároveň jedinou ženou bola expresionistka Frida Salvendy (1887 – 1965). Narodila sa síce vo Viedni, ale jej rodina pochádzala z Nového Mesta nad Váhom. Umelecké vzdelanie získala vo Viedni a neskôr vo Frankfurte nad Mohanom. Venovala sa hlavne maľbe a grafike. V Bratislave sa nachádzali dve jej diela, akvarel *Motív z Jadrana* a litografia *Bratislava*. V bratislavských zbierkach sa nachádzal aj *Portrét pána*, dielo maliara ukrajinského pôvodu pôsobiaceho vo Viedni, Jehudu Epsteinu (1870 – 1946). Epstein bol typickým predstaviteľom realistického akademizmu; stal sa známym portrétistom, ale aj maliarom historických, žánrových a starozákonných námětov. Posledným umelcom z tejto skupiny, ktorého litografia *Uloženie do brobu* sa nachádzala v Bratislave, bol Vilmos Csaba Perlrott (1879/1880 – 1954/1955).

Zastúpenie zakladateľa slovenskej moderny Martina Benku (1888 – 1971) v židovských zbierkach je otázne, nakoľko Alžbeta Güntherová-Mayerová si nebola úplne istá autorstvom maľby *Karty brajúce deti*. V prípade ďalších umelcov však už pochybnosti o autorstve vyjadrené neboli. Kresby Janka Alexyho (1894 – 1970), zachytávajúce slovenské mestá, *Levočská radnica* či *Kostol v Turanoch* boli majetkom bratislavských Židov. Edmund Gwerk (1895 – 1956) bol zastúpený olejomaľbou *Dedina* a akvarelom *Štiavnica*, motívom z mesta, v ktorom sa narodil a neskôr aj pôsobil. V rodisku Zola Palugyaya (1898 – 1935), Liptovskom Mikuláši, bol jeho pastel *Fabriký* súčasťou pozostalosti po židovských obyvateľoch, ktorí mali v obľube aj diela jeho učiteľa z mladosti, Petra Júliusa Kerna. V zbierkach z Liptovského Mikuláša, Žiliny a Nitry sa zároveň často objavovalo meno Miloša Alexandra Bazovského (1899 – 1968). Jeho diela, tematicky späté

so slovenskou dedinou, sa líšili použitou technikou. V spomínaných zbierkach sa nachádzali kresby *Nevesta*, *Považie – Zákrut*, akvarel *Starý Detvan*, pastel *Stromy* a olejomaľba *Vrchy*. Z mladšej generácie figurovalo v zoznamoch meno Vladimíra Droppu (1907 – 1994), rodáka z Liptova, ktorého linorez zobrazujúci *Symbolický motív* zaznamenala Güntherová-Mayerová v Žiline. Významný objav uskutočnila aj v Novom Meste nad Váhom, kde identifikovala litografu *Portrét* ako dielo Käthe Kollwitz (1867 – 1945), nemeckej maliarky, sochárky a grafičky. Güntherová-Mayerová síce dielo ohodnotila len na 30 Ks, ale zároveň ho navrhla na prevod do štátnych zbierok.

Ďalšou zaujímavosťou je nepochybne maľba z Nitry s názvom *Kompozícia*, ktorú Vladimír Wagner identifikoval ako dielo Gina Severiniho (1883 – 1966), predstaviteľa talianskeho kubizmu a stupenca futurizmu.

Je zrejmé, že erudícia a profesionálny prístup oboch historikov umenia, ktoré preukázali pri ohodnocovaní diel, sú v súčasnosti prínosné pri rekonštrukcii umeleckej zbierky židovského obyvateľstva. Zároveň nemožno podrobnejšie nespomenúť popis ich činnosti z čias 2. svetovej vojny. Ten ponúkajú nasledovné stručné životopisné medailóny.

Dr. Vladimír Wagner

Ako už bolo spomenuté, iniciatíva previesť časť židovského majetku do štátnych zbierok prišla priamo z MŠANO už v novembri 1941⁵⁷ a opätovne v apríli 1942. Zaujímavým faktom je, že na oboch vyššie spomínaných spisoch figuruje záznam: „*Od ú. p. Dr. Wagnera*“. Na základe tejto zmienky je možné sa domnievať, že iniciatíva vyšla od samotného Dr. Vladimíra Wagnera. Pravdepodobne si veľmi rýchlo uvedomil, že odpredaj umeleckých predmetov na verejných dražbách je z hľadiska využitia potenciálu týchto predmetov pre štátne zbierky nevýhodný.

Kým vlastne v tom čase bol Vladimír Wagner, ktorý je v súčasnosti považovaný za prvého odborne a vedecky fundovaného slovenského historika ume-

⁵⁷ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3410 XI.1941.

⁵⁸ KAHOUN, K.: Úvodné slovo: Vladimír Wagner škola – sny a ambície. In: GULDAN, P. (ed.): *Kolokvium Jubileum Vladimíra Wagnera 1900 – 1955. Slovenská národná galéria, Bratislava, 9. októbra 2000*. Bratislava 2001, s. 7.

nia, stojaceho v zakladateľskom postavení na prahu rozvoja národnej vednej disciplíny?⁵⁸

Keď v roku 1939 vznikol Slovenský štát, prevzalo agendu zaniknutého Štátneho referátu na ochranu pamiatok MŠANO. Sekčným šéfom odboru pamiatok sa stal práve Dr. Wagner, ktorý od roku 1927 pracoval v Štátnom referáte na ochranu pamiatok spolu s jeho prednostom Dr. Janom Hofmanom (1883 – 1945) a Dr. Ing. arch. Václavom Menclom (1905 – 1978). Vzhľadom na politiku Slovenského štátu zameranú proti Čechom, boli Hofman aj Mencl z jeho územia ako nežiaduci vyhostení. Týmto prišiel štát o odborníkov v odbore pamiatkovej starostlivosti. Vladimír Wagner (1900 – 1955), rodák z Viedne a absolvent dejín umenia na Karlovej univerzite v Prahe, ktorého diplomová aj dizertačná práca pojednávali o slovenských témach, tak vo svojom odbore ostal prakticky bez konkurencie.

Výhodnú pozíciu si zabezpečil aj vstupom do Hlinkovej slovenskej ľudovej strany (HSĽS) v roku 1939. Vo svojom životopise z decembra roku 1952 na toto obdobie spomína nasledovne: „*Pri náborovej akcii vstúpil som do HSĽS bez uváženia dôsledkov a až da aj preto, že minister Sivák bol proti mne nepriateľsky naladený. Nepriateľský postoj Siváka voči mne vyplýval aj z toho, že ma dal (asi r. 1942) sledovať prednostom oddelenia Dr. Štolcom, kam som patrila. Dr. Štolc ma na to sám upozornil. Potom som roku 1943 vystúpil z HSĽS, kde som nikdy nemal nejaké funkcie, nijakú prácu uznajúc nezmyselnosť svojho pôvodného rozhodnutia.*“⁵⁹ V tomto dokumente sa však zároveň vyznáva k obdivu marxizmu a leninizmu, vlastnej ľahostajnosti voči cirkvi a priznáva vstup do

Komunistickej strany Slovenska (KSS) v roku 1948 a to, ako veľa mu táto strana dala.

Prvá dochovaná zmienka o Wagnerovej priamej účasti na triedení a hodnotení zaistených umeleckých predmetov z majetku Židov pochádza z mája 1943. Wagner mal ako odborný radca prezrieť a zhodnotiť umelecké predmety v mestách Nitra, Trnava a Banská Bystrica.⁶⁰ Správa z Trnavy je datovaná 12. 5. 1943 a obsahuje deväť listov, na ktorých Wagner ocenil 62 obrazov, pričom za umelecky hodnotné označil štyri obrazy.⁶¹ Pre tento, ako aj pre ďalšie Wagnerove zoznamy bola príznačná istá ľahkovážnosť. Tá sa prejavovala predovšetkým v úplnej absencii rozmerov diel, či presnejšej charakteristike námetu a častokrát aj v nedbalom rukopise. Zachovali sa aj zoznamy predmetov, ktoré ohodnotil v Poprade 9. 7. 1943 a v Prešove 12. 7. 1943.⁶² Ďalšími pracovnými cestami do Martina, Ružomberka, Liptovského Mikuláša, Spišskej Novej Vsi a Levoče bol Wagner poverený dňa 18. 10. 1943. Triedenie a súpis predmetov mali byť vykonané v dňoch 19. – 23. 10. 1943. Zaujímavou informáciou, ktorá je uvedená na obale spisu v kolónke „stav vecí“, je, že dôvodom vyslania Wagnera bol fakt, že Ján Geryk, správca Slovenského národného múzea v Martine, sa tohto poverenia vzdal. Podľa Wagnera preto, že bol odborníkom na národopis, pričom Wagner, so zrejmovou nevoľou, skonštatoval: „*Nútený som urobiť to sám.*“⁶³

Z dostupných dokumentov vyplýva, že jedinou spolupracovníčkou Dr. Wagnera v procese triedenia a hodnotenia umeleckých diel zo židovského majetku bola Dr. Güntherová-Mayerová. Na Slovensku

⁵⁹ Archív výtvarného umenia SNG, Fond Alžbeta Güntherová-Mayerová, 10M 668.

⁶⁰ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3504 V.1943.

⁶¹ Ibidem, Dodatok 3512 VII.1943.

⁶² Ibidem, Dodatok 3521 VIII.1943.

⁶³ Ibidem, Dodatok 3554 X.1943.

⁶⁴ Zoznam „*umeleckých historikov a kritikov*“ vyhotovený v auguste 1944 Dr. Wagnerom:

1. Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová, Bratislava, staré a nové umenie, ľudové umenie. Publikačne činná.

2. Dr. Vladimír Wagner, Bratislava, staré a nové umenie, ochrana pamiatok. Publikačne činný.

3. Dr. Jozef Cincík, Martin, staré a nové umenie. Publikačne činný.

4. Dr. Vojtech Tilkovský, Bratislava, umenie 19. a 20. storočie, píše aj o gotickej plastike.

5. Dr. Július Kalmán, Bratislava, pre umenie 19. a 20. stor. slovenské.

6. Dr. Valér Zavarský, Bratislava, kritické referáty o výstavách a publikoval slabšiu prácu o románskom staviteľstve na Slovensku.

7. Dr. Jaroslav Dubnický, vojak pri OAV, kritik moderného slovenského umenia.

8. Dr. Jozef Špirko, Spišská Kapitula, umelecké pamiatky spišského okruhu.

9. Dr. Ladislav Hanus, Spišská Kapitula, estét umenia cirkevného.

prítom v tom čase pôsobilo jedenásť historikov umenia.⁶⁴ Napríklad v Martine pôsobil Jozef Cincík (1909 – 1992), ktorý bol v Slovenskom štáte otvorene politicky angažovaný, za čo mu prezident Tiso udelil riadnu profesúru z dejín umenia.⁶⁵ Je preto pravdepodobné, že Wagner si vyberal spolupracovníkov podľa osobných sympatií a predchádzajúcich skúseností a nie podľa politickej angažovanosti.

Vráťme sa však späť k expertízam Dr. Wagnera v teréne. Vo všeobecnosti vyberal Wagner pre štátne zbierky kvalitné diela zahraničných umelcov zo 17. až 19. storočia, diela so slovenskou tematikou a ľudovú tvorbu, ako aj tvorbu slovenských dobových autorov. Spomedzi ním vybraných predmetov upúta predovšetkým židovská výšivka z 18. storočia ocenená na 100 Ks z Liptovského Mikuláša. Do užšieho výberu postúpila spolu s dvoma obrazmi od P. J. Kerna a deviatimi kusmi ľudovej sklomalby. Wagner ju uprednostnil napríklad pred tvorbou J. Hálu, M. A. Bazovského a Z. Palugyaya.

Ako je možné vysvetliť tento Wagnerov záujem? Nevieme síce presne o aký druh výšivky sa jednalo, či to bola textília určená do synagógy, či do domácnosti. Predmety ako parochet, plášť na Tóru, prikrývka na chalot, či vrecko na macesy bývajú bohato vyšívané a predstavujú integrálnu súčasť nielen náboženských rituálov, ale aj lokálneho folklóru židovskej komunity. Je možné, že Wagner si toto uvedomoval, pretože s rituálnymi predmetmi judaizmu mal možnosť podrobne sa oboznámiť na výstave *Staré umenie na Slovensku*, ktorú organizovala Umělecká Beseda v Prahe v roku 1937. Judaiká sa na túto výstavu dostali vďaka JUDr. Josefovi Polákovi,

vtedajšiemu riaditeľovi Východoslovenského múzea v Košiciach.⁶⁶ V priebehu príprav koncepcie výstavy a výberu diel pre oddelenie umeleckého remesla na spomínanú výstavu Polák úzko spolupracoval s Dr. Ovídiom Faustom, Dr. Alžbetou Güntherovou-Mayerovou a Dr. Oľgou Wagnerovou, sestrou Vladimíra Wagnera.⁶⁷ Svojou spoluúčasťou na organizovaní výstavy Polák docielil, že širokej verejnosti bolo predstavené nielen majoritné, kresťanské a ľudové umenie, ale aj rituálne predmety židovskej menšiny ako integrálna súčasť výtvarnej kultúry na slovenskom území.⁶⁸

Je pravdepodobné, že Wagner sa s Polákom poznal, ak nie osobne, tak istotne sprostredkovane cez svoju sestru. Polák bol v novembri 1938 nútený z Košíc ako „český žid“ odísť. Vďaka svojej erudícii bol však pred transportmi do táborov smrti chránený prácou v Židovskom ústrednom muzeu (Jüdisches Zentral-Museum Prag), ktoré zriadili nacisti s cieľom vybudovať v Prahe „*múzeum vyhlynutej rasy*“.⁶⁹

Bolo by príliš obľudné domnievať sa, že Wagner poznal tento nacistický zámer a stotožnil sa s ním natoľko, že využil príležitosť na uchovanie fragmentu židovskej prítomnosti na slovenskom území? Alebo je skôr pravdepodobné, že rozpoznal výpovednú hodnotu tejto ručnej práce a jej spoločensko-historický kontext?

Osobnosť Dr. Vladimíra Wagnera je vo svetle tejto kapitoly jeho života vskutku rozporuplná. Spomienky jeho kolegov, ako aj trvalý odkaz v podobe jeho vedeckej pozostalosti sa príliš nezhodujú s obrazom človeka vágnych morálnych postojov. Alžbeta Güntherová-Mayerová si na Wagnera spomínala ako

10. Karol Vaculík, Trnava, referáty o výstavách nového slovenského umenia.

11. Marian Vároš, Bratislava, referáty o výstavách nového slovenského umenia. – Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3639 VIII.1944.

⁶⁵ CIULISOVÁ 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 70. Pozri aj OKÁP, J.: *Dr. Jozef G. Cincík. Pútnik dvoch svetov*. Cambridge 1980.

⁶⁶ VESELSKÁ, M.: *Muž, který si nedal pokoj. Příběh Josefa Poláka (1886 – 1945)*. Praha 2005. V spolupráci s Ing. Eugenom Bárkányom pomohol Polák založiť Židovské múzeum v Prešove v roku 1928, ktoré bolo prvým svojho druhu na slovenskom území. História tohto židovského múzea sa podrobne venujem v pripravovanej dizertačnej práci *Židovské múzeum v Prešove*.

Idey, osobnosti a miesta s ním spojené, spracúvanej na Katedre teórie a dejín umenia Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne.

⁶⁷ Menný zoznam členov výkonného výboru výstavy. Vid' *Staré umenie na Slovensku*. [Kat. výst.] Doplnil a opravil M. HÉGR. Praha : Umělecká Beseda, 1937 (3. ed.), s. 11-12.

⁶⁸ Výstava bola prístupná verejnosti od 12. júna do 10. októbra 1937 na Pražskom hrade a počet platiacich návštevníkov bol 151 984. – *Výstava Staré umění na Slovensku 1937. Umělecká beseda svým členům*. Praha 1938.

⁶⁹ SEDEK, V. – ŠEDINOVÁ, J.: *Pražské ghetto*. Praha 1991, s. 38-40.

na človeka, ktorý: „*Nikedy sa nevedel postaviť do pozérskej kamufláže dôležitosti a nezískal si autoritu prostriedkami nadradenosti. Mal tichú skromnosť človeka životom skúseného a v práci vyrovnaného, ktorý s veľkou pracovnou energiou bral účasť na všetkom, čo by mohlo prispieť k poznaniu slovenskej kultúry.*“⁷⁰ Štefan Pisoný o ňom tiež povedal, že „*ľudskosť bola jednou z vlastností, ktorou sa zapísal do pamäti tých, ktorí ho poznali*“.⁷¹

Domnievam sa preto, že v neľahkom období 2. svetovej vojny, kedy sám nemohol nič podstatného zmeniť, nad jeho morálnymi zábránami zvíťazila snaha vyťažiť z nešťastia druhých čo najviac pozitívneho pre slovenské štátne umelecké zbierky a tým pre umelecké pamiatky na Slovensku, ktorým bol oddaný celý život.

Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová

Medzi zakladajúce osobnosti slovenskej historiografie umenia patrí aj Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905 – 1973). Táto všestranne talentovaná historička umenia s výtvarným nadaním bola uznávaná nielen ako výborná znalkyňa umenia, ale aj ako múzejníčka, pamiatkarka a pedagogička. Absolvovala súkromnú maliarsku školu Gustáva Mallého a odbor dejín umenia na Univerzite Komenského v rodnej Bratislave.⁷² Okrem teórie umenia sa s komerčným úspechom venovala aj úžitkovej grafike. V roku 1930 sa zamestnala vo Vedeckých ústavoch mesta Bratislava v Mestskom múzeu, kde pripravovala inštaláciu archeologických zbierok a historických zbierok, ako aj lektorovanie pre širokú verejnosť. V roku 1933 úspešne zložila doktorské skúšky na Filozofickej

fakulte Univerzity Komenského (ďalej UK). V roku 1936 absolvovala študijnú stáž v Brne.⁷³

Vznik Slovenského štátu jej síce nezabránil naplno sa venovať rozmanitým aktivitám, ale zároveň jej nezabezpečil rýchly kariérny vzostup. Nie je známe, že by bola členkou HSES ako jej kolega Vladimír Wagner, ani to, že by otvorene sympatizovala s ľudáckym režimom. Dňa 30. 4. 1941 dokonca požiadala o uvoľnenie zo služieb Mestského múzea v Bratislave, ktorého vedenie, ako uviedla vo svojom životopise, sa dostalo do ideologického vleku nemeckej fašistickej politiky.⁷⁴ Potom, čo v máji 1942 úspešne preukázala, že nie je „Židovka“ a ani „židovská miešanka“, mohla sa naplno venovať svojej práci.⁷⁵

Po celé obdobie 2. svetovej vojny bola Dr. Güntherová-Mayerová zamestnaná ako výpomocná kustódka v Slovenskom múzeu v Bratislave, kde spolu s Dr. Wagnerom reorganizovala umelecké zbierky a položila tak základy neskoršej Slovenskej národnej galérie v rámci zbierok Slovenského múzea. Zároveň v máji 1941, v auguste a septembri 1942 spolupracovala so Slovenským národným múzeom v Martine formou odbornej výpomocnej sily. Vtedy sa zúčastnila aj študijnej výskumnej cesty na Oravu za účelom spísania zoznamu pamiatok. V priebehu rokov 1941 (február, Martin), 1942 (september, Kežmarok a Levoča) a 1943 (marec) sa aktívne zúčastňovala teoretických a praktických kurzov s prednáškami *Inštalácia zbierok podľa moderných zásad muzeologických* a *O konzervácii textílií a papierových pamiatok s praktickými ukážkami všetkých spôsobov konzervácie*.⁷⁶ V letnom semestri akademického roka 1942/1943 mala na

⁷⁰ GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Vladimír Wagner (1900 – 1955). In: VÁROSS, M. (ed.): *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 10.

⁷¹ PISONÝ, Š.: Spomienka na Vladimíra Wagnera. In: GULDAN 2001, c. d. (v pozn. 58), s. 19.

⁷² Jej spolužiakom u profesora Františka Žákavca (1878 – 1937), ktorý sa stal pedagógom bratislavského kunsthistorického seminára v roku 1923, bol aj Vojtech Tilkovský. Bol to práve prof. Žákavec, ktorý inšpiroval mladého Tilkovského k diplomovej práci o umelcovi židovského pôvodu, Dominikovi Skuteckom. – CIULISOVÁ 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 67; TILKOVSKÝ, V.: *Dominik Skutecký. Život a dielo*. Bratislava 1954, s. 9.

⁷³ ŠEFČÁKOVÁ, E.: Alžbeta Güntherová-Mayerová – život a dielo. In: HERUCOVÁ, M. (ed.): *Kolokvium Stretnutie so životom a dielom Alžbety Güntherovej-Mayerovej (1905 – 1973)*. Slovenská národná galéria, Bratislava, 27. 11. 2003. Bratislava 2004, s. 13-14, 18-20.

⁷⁴ Archív výtvarného umenia SNG, Fond Alžbeta Güntherová-Mayerová, 10 I 436.

⁷⁵ Ibidem, 10 I 431.

⁷⁶ PEKARIKOVÁ, B.: Alžbeta Güntherová-Mayerová – jej činnosť v Slovenskom národnom múzeu v Martine v rokoch 1936 – 1942. In: HERUCOVÁ 2004, c. d. (v pozn. 73), s. 71-72, 80.

UK dva prednáškové cykly – *Konzervačné a inštalačné práce v múzeách* a *Zisťovanie pravosti pamiatok*. Aj v nasledujúcom akademickom roku 1943/1944 ponúkla prednášky *Zisťovanie pravosti pamiatok* a *Vedecká práca v múzeách*.⁷⁷

Službe Slovenskému štátu sa však nevyhla. MŠANO ju prostredníctvom MF poverilo znaleckým ohodnotením a ocenením zaistených umeleckých predmetov zo židovského majetku. Güntherová-Mayerová sa tejto úlohe venovala v období máj až júl 1943 a október 1943. V tomto období spracovala predmety zo siedmich lokalít, a síce Bratislavy, Žiliny, Čadce, Považskej Bystrice, Trenčína, Nového Mesta nad Váhom a Piešťan. V priebehu mája až júla 1943 vypracovala tri zoznamy predmetov umeleckej a muzeálnej hodnoty z majetku Židov v Bratislave.⁷⁸ Prvý zoznam „M“ zahŕňal obrazy a sochy, druhý zoznam „MK“ určoval sklo a porcelán, zatiaľ čo tretí zoznam „G“ obsahoval grafické práce. V rámci zoznamu „MK“ boli zapísané aj predmety nachádzajúce sa v synagógach na Rybnom námestí, Zámočkej a Heydukovej ulici. Ostatné predmety boli deponované na daňovom úrade na Štefánikovej ulici. Celkovo išlo o 178 umeleckých predmetov v hodnote 466 075 Ks, z ktorých 53 bolo určených na prevod do štátnych zbierok a ostatné na predaj.

Na rozdiel od Vladimíra Wagnera bol prístup Alžbety Güntherovej-Mayerovej k vypracovávaní zoznamov oveľa zodpovednejší. Zoznamy, ktoré vypracovala, obsahujú podrobnú charakteristiku diel zahrňujúcu meno autora, v niektorých prípadoch aj jeho/jej dátum narodenia, prípadne úmrtia, miesto jeho/jej pôsobenia, prípadne príslušnosť k maliarskej škole, následne názov diela, signovanie, techniku, médium, rozmery, v prípade rámu a pasparty aj tie, stav diela a jeho hodnotu. Len v malom množstve prípadov nebola schopná určiť autora. Okrem zrejmeého prehľadu v stredoeurópskom umení prejavila aj schopnosť bližšie identifikovať japonské drevoryty. Hárky vyplňala nielen veľmi svedomite, ale zároveň aj čitateľným písmom. Okrem obvyklých

údajov si však miestami neodpustila poznámky ako „*hodne gýčovité*“, či „*diletant*“.

V rámci výberu pre štátne zbierky sa riadila direktívami MŠANO, ktoré nemalo záujem o maďarských autorov, ale výhradne o diela súvisiace so Slovenskom. Tieto pokyny sa v prípade hodnotných diel maďarských autorov, či umelcov židovského pôvodu (napríklad Imricha Weinera-Kráľa) snažila obháďovať odôvodnením slovenského námetu. Do výberu zaradovovala aj majstrovské falzifikáty, ktoré mali slúžiť ako študijný materiál pri zisťovaní pravosti diel. Touto problematikou sa sama profesionálne zaoberala.

V roku 1943 bola Güntherová-Mayerová zvolená za členku Poradného zboru Národnej galérie slovenskej pre výtvarné umenie, kde presadzovala samostatnosť galérie namiesto jej začlenenia do oddelenia Slovenskej národnej histórie v rámci Slovenského múzea. Zároveň sa zasadzovala za potrebu rozšíriť zbierkový fond aj o diela moderných maliarov, ako Imrich Weiner-Kráľ, Ján Želibský, Cyprián Majerník a Štefan Bednár.⁷⁹

Je otázne, aký bol jej postoj voči prevodu poštátneného židovského majetku do štátnych zbierok. Pri triedení a výberoch diel pre muzeálne účely si musela byť vedomá, že práve diela získané takýmto poľutovaniahodným spôsobom budú súčasťou fondu jej vysnívanej samostatnej národnej galérie. Pravdou ostáva, že o tejto kapitole svojho života sa vo svojich neskorších životopisoch nezmienila ani len okrajovo. Prítom sa s niektorými dielami v rámci kurátorskej práce opätovne stretávala, napríklad pri putovnej *Výstave obrazov starých majstrov zo zbierok SNG v Bratislave*, ktorá sa konala v rokoch 1948 a 1949. Katalóg výstavy podáva svedectvo o tom, že medzi 26 vystavenými obrazmi bol aj jeden obraz z pôvodného židovského majetku.⁸⁰

V závere tejto štúdie je potrebné konštatovať, že práve vďaka erudovanosti a pedantnosti Dr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej, ako aj Dr. Vladimíra

⁷⁷ PETERAJOVÁ, E.: Pôsobenie Alžbety Güntherovej-Mayerovej na Vysokej škole výtvarných umení. In: *Ibidem*, s. 99.

⁷⁸ Archív PÚ SR, Pamiatkové orgány na Slovensku, Dodatok 3538 X.1943.

⁷⁹ PEKARIKOVÁ 2004, c. d. (v pozn. 76), s. 75.

⁸⁰ Č. 4. Both, Ján, holandský maliar: *Krajina so zručaninou*, olej na dreve, 35 × 47 cm. – GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A. – KRASKOVSKÁ, E.: *Výstava obrazov starých majstrov zo zbierok SNG v Bratislave*. [Kat. výst.] Bratislava 1949.

Wagnera sa nám zachovali podrobné záznamy aspoň o zlomku z veľkého množstva umeleckých diel, ktoré patrili židovským obyvateľom Slovenského štátu.

Tieto informácie môžu v budúcnosti pomôcť pri identifikácii týchto diel. Zároveň je nutné zdôrazniť,

Pictures of the Past. The Expropriation of the Jewish Collections of Fine Arts and their Transfer to the State Collections during the Slovak State (1939 – 1945)

Summary

The article focuses on the issue of the looted Jewish art during the Slovak State (1939 – 1945) and represents the pioneer attempt to summarize all available information.

The substantial research was developed in 2009 as a PhDr. Thesis project at the Department of Art History and Culture, Trnava University in Trnava and thanks to the support and the cooperation of The Slovak National Museum – The Museum of Jewish Culture, The Archive of the Monuments Board of the Slovak Republic and The Slovak National Gallery.

The fundamental pillar of the research were fifty five files dating back to the 2nd World War reporting on the process of the expropriation of the Jewish property, evaluations, public sales and transfer to The Slovak Museum in Bratislava. These documents were for many years kept unexplored in The Archive of the Monuments Board of the SR. Apart from providing entirely new data regarding the Holocaust period, the documents surprisingly revealed participation of the two major figures of the Slovak art history in the whole process. The freshly investigated archival evidence has brought new facts of the professional actions to the biographies of Dr. Vladimír Wagner (1900 – 1955) and Dr. Alžbeta Güntherová-Mayetrová (1905 – 1973).

Declaration of the Slovak State on March 14, 1939 was followed by acceptance of the safety pact acknowledging the cooperation of the newly declared state with Nazi Germany. As stated by the Slovak historian Ivan Kamenec, it was out of debate that successful solution of the so-called Jewish ques-

tion had been the unwritten condition. Following legal rules will fully concern patrimonial terms as adumbrated by the research topic. In August 1940, Jews had to submit official records on their property mentioning also art, jewellery and art collections. Consequently, Jews were robbed of their businesses, land, real estates and movable property. In October 1940, all their money and personal belongings had to be stored in the bank frozen deposits.

The strictest laws against Jews based on the pure biological racism were enacted in September 1941 and are generally known as “The Jewish Codex”. Objects of the fine art and art handicraft became state property and as such were to be sold on public sales for the benefit of the state. After the intervention of The Ministry of Education and National Enlightenment (thereinafter MENE) in November 1941, the government decided that all objects of outstanding artistic and historical value would be taken out of the sales and be made available for the state collections. On the internal files concerning the above-mentioned Jewish fine art transaction was written “*from Dr. Wagner*”. Therefore, there is a reason to believe that this initiative came directly from Dr. V. Wagner, the head of one of the six major offices in the MENE – The Office of Monument Preservation, Museums and Fine Art. Dr. Wagner worked in The State Office for Monument Preservation since 1927 together with his colleagues, Dr. Jan Hofmann and Dr. Ing. arch. Václav Mencl. Both of them were expelled from the new Slovak State in 1939 for being Czech. In the same year Wagner joined Hlinka’s Slovak People’s Party. Thus, he remained unrivalled

in the sphere of the monument preservation and secured by the party until 1943, when he seceded.

The procedure of gathering Jewish art property followed this pattern. Objects were gathered in the local tax bureaus all over the Slovak State, and professionals from the MENE were sent to evaluate them. From the accessible documents, we know that there were only two art historians executing these actions – Dr. Wagner and Dr. Güntherová-Mayerová. In 1943, Wagner visited the cities of Trnava, Nitra, Banská Štiavnica, Poprad, Prešov, Martin, Ružomberok, Liptovský Mikuláš, Spišská Nová Ves and Levoča. During the same year, Güntherová-Mayerová visited the cities of Bratislava, Žilina, Čadca, Považská Bystrica, Trenčín, Nové Mesto nad Váhom and Piešťany. Unlike Wagner, whose files of the evaluated objects are very superficial and many times, for his careless handwriting, even difficult to read, his colleague Güntherová-Mayerová was very detailed in descriptions of the objects' qualities and also very effective in defining authorship. From the incomplete files, we know about 1 216 art objects with estimated value of 617 171 Slovak Crowns. In the first line, 180 known objects from the 15 known towns with the estimated value of 382 897 Slovak Crowns were chosen for the transition to the state museums and galleries. Eventually, only 14 paintings and the collection of 433 coins were chosen. All the other items were sold. Even though in the spring 1943 came out the inappropriate manipulation with Jewish goods, the profit from the public auctions grew up to 108 millions Slovak Crowns.

The reason of such a low number of objects transferred to the Slovak State collections was rather prosaic. Inspired by the situation in the Nazi Germany and the Protectorate of Bohemia and Moravia, the MENE representatives assumed that the chosen objects would automatically, as already being the state property, be taken over by the galleries and museums of the state.

The unsuspected surprise was caused by the law prohibiting free relinquishment of any property within the departments of the state administration. Therefore, the MENE was forced to pay the Ministry of Finance (thereinafter MF) the full estimated value. In January 1944, the MENE resigned from the 180 chosen objects due to the shortage of money. During the February, new selection was made, only

from the Bratislava Jews' collections. During the following few months, the situation was unclear and changed for better only in June 1944 thanks to the final decision of the Government. The transaction was fully accomplished in December 1944 when the amount of 223 124 Slovak Crowns was paid by the MENE to the MF. All 14 paintings and additional collection of 433 coins became property of The Slovak Museum in Bratislava.

The executed research has shown that 7 of these paintings belong nowadays to The Slovak National Gallery (thereinafter SNG). These paintings were carried over in 1950 and 1951 from The Slovak National Museum to the newly established SNG (1948). Other paintings transferred in 1944 to The Slovak Museum just like all the others are temporarily lost. Hopefully, the situation will change thanks to the disclosed lists of the looted art in the above-mentioned Ph.D. Thesis. As for now, we may conclude together with German historian Stefan Koldehoff that "*the pictures are among us*". The variety of the looted art varied from paintings by artists of the Jewish origin, Slovak and European modern art movement, old masters, academic and genre paintings of the 19th century, to the Oriental art, Slovak folk art and sculptures of the Christian saints. Among the artist of Jewish origins were František Reichentál, Imrich Weiner-Kráľ, Vilmos Csaba Perlrott, Armin Stern, Jehuda Epstein, Armand Schönberger and Frida Salvendy. From the representatives of the Slovak modern art movements, these names should be mentioned: Janko Alexy, Edmund Gwerk, Zolo Palugyay, Miloš Alexander Bazovský and Vladimír Droppa. Apart from these, Käthe Kollwitz and Gino Severini were also represented by their works.

As it is generally impossible to find out the original owner, the fact of identifying the owner of two works by Gyula Szent Istvány is outstanding. His large-scale paintings depicting hard life of miners were extremely wanted by two mining towns – Gelnica and Banská Štiavnica. The representatives of the both municipalities wrote the letters of request to the MENE for the right to obtain the paintings "*from the property of Jew Bárkány from Prešov*". In 1943, it was decided that painting would go Gelnica. Nowadays, the painting depicting *The Death of a Miner* belongs to The Museum of Mining in Gelnica. The second painting, known as *Prayer of Miners* or *Miners Before*

Going Down to the Shaft belongs to the SNG as the result of the purchase in 1955. The original owner of the paintings was Ing. Eugen Bárkány (1885 – 1967), building constructor and establisher of The Jewish Museum in Prešov (1928 – 1938). He knew painter Gyula Szent Istvány (1881 – 1930) personally from the times of the 1st World War they spent together in the Russian captivity.

Due to the activities of Dr. Güntherová-Mayrová and Dr. Wagner, the image of the Jewish fine

arts properties emerges from the past. One may assume that their active service in the Slovak State machinery was unavoidable or one may doubt it. But there is one fact that should not be forgotten. All the precious documents had been for long years guarded by Dr. Wagner himself and were not destroyed. Accordingly, the awkward truth could be revealed.

English translation by J. Švantnerová

Mgr. et Mgr. art. Barbara BALÁŽOVÁ, PhD., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, barbara.balazova@savba.sk

Mgr. Eva KOTLÁRIKOVÁ, Slovenská národná galéria, Riečna 1, SK-815 13 Bratislava, Slovak Republic, eva.kotlarikova@sng.sk

Mgr. Jozef MEDVECKÝ, CSc., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, jozef.medvecky@savba.sk

Szabolcs SERFŐZŐ, PhD., Művészettörténet Tanszék, Bölcsészettudományi Kar, Pázmány Péter Katolikus Egyetem (Barokk freskófestészet Magyarországon OTKA Kutatócsoport), Egyetem u. 1, H-2087 Piliscsaba-Klotildliget, Hungary, serfozo.szabolcs@gmail.com

Mgr. Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, PhD., Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1/1, CZ-660 88 Brno, Czech Republic, loudova@phil.muni.cz

PhDr. Jana ŠVANTNEROVÁ, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1/1, CZ-660 88 Brno, Czech Republic, janasvantnerova@yahoo.com

Univ.-Doz. Dr. Werner TELESKO, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Kunstgeschichte, Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien, Austria, werner.telesko@oeaw.ac.at

Mgr. Tomáš VALEŠ, Ústav dějin umění Akademie věd ČR (brněnské pracoviště), Veveří 97, CZ-602 00 Brno, Czech Republic, tvaless@udu.cas.cz

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Published two times a year.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.,
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2010